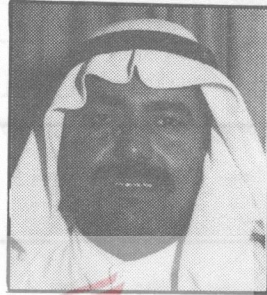


حديث السور



الدكتور
عبدالله
العتيبي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

حين أغني الكويت

يخضر كل المدى
يزهر حتى الصدى

حين أغني الكويت

حين أغني الكويت

يطرح شوق السنين
شتى زهور الحنين

حين أغني الكويت

حين أغني الكويت

اسمع صوت السور

يتلو على العصور

حكاية الكويت

يحكي لها ما كان

* * *

قد كان ياما كان

يا عاشق الأوطان

كانت هنا الكويت

كزهرة برية من عطرها أنتشيت

كدرة بحرية في نورها اهتديت

كقامة ممشوقة تعانق القمر

كغداة معشوقة ومهرها الظفر

ترخي عليها الأعالي ضفائر الشمس

وكل نجم الليالي في جيدها يمس

وحولها تبارى رجالها الغياري

في البحر والصحاري

بالعز والاباء والبذل والعطاء

في العسر والرخاء

لأنها عزيزة تصونها الجوارح

تزاومت من حولها «الفرجان» والبرايح

لأجلها قد فاضت البيوت بالرجال

وشمرت سواعد تزلزل الجبال

وطوف المنادي في الحضر والبوادي
كويت يا بلادي كويت يا بلادي
كويت يا كويت يا خطوة تجاسرت حتى على المحال
كويت يا كويت يا غاية بمثلها لم يحلم الخيال
يا ديرة المحبة والأهل والأحبة وشاطيء الحنان
يا ديرة الحدود مفتوحة الحدود لطالب الأمان
وهكذا ارتقيت

قلادة في صدرها

وهكذا أتيت

علامة لصبرها

ما كنت يوما بناء

صليبا بوجه الخطوب
بل كنت صدرا حنونا قد ضم كل القلوب
ورائدا يتحدرى... للفجر كل الدروب
والآن تحكي الليالي وأمسيات الجمال
عن خطوها للمعالي يفوق كل الخيال
عن ثوبها الجديد تحيكه عرائس الأمل
عن فجرها المشرق تهديه للمشرق
عن كل أشواقها حدائق الشمس
تدعو لأعماقها
مواسم الفرس
هذا حديث السور وحكمة العصور
حكاية ستبقى مكتوبة بالنور
على مدى الدهور هذا حديث السور

فقيه اللؤلؤة



محمد
الفايز



ARCHIVE

واهم أنت إذا كنت تظن
أني أهفو إليكم وأحن
فإذا فارقتكم شيعني
هاجس في قربكم كاد يجن
فإذا صرت بكم وسوس لي
وإذا غادرتكم قد يطمئن
كل أرض ولها أحزائها
ولقد يهدأ في الغربية حزن
ولقد يفرح في الغربية قلب
ولقد يرقد في الغربية جفن

وطنُ اللؤلؤ في أصدافه
وله في الغادة الحسناء حُسن
وبهاء كان يطويه الدجى
في محارٍ فيه أبواب وفن
كيف جاء الضوء في لؤلؤة
لم تصلها الشمس من حيث تكن
وإذا ما أمعن الناس إلى
بعضهم لم يصف في العالم ذهن
يتبارى الناس فيما بينهم
ربّ سلم تحته حربٌ تُشن
ومن الصبر دروعٌ ريثما
ينجلي الأمرُ وبعض الصبر جبن
خلعت لؤلؤة أثوابها
وأكتسى بالورق الأخضر غُصن

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

وردة

شعر :
سالم عباس خلداء

أيتها الوردة ما تصنعين
أراك خلف المنحنى غصّة
شققت بطن الأرض شوقاً إلى
فما وجدت اليوم؟ هيا انطقي
العطش القاتل لن ينثني
أيتها الوردة هل تطمحين
في مهمه يعبد لونها الدجى
في مهمه يصرع حلماً بدا
أيتها الوردة هل تبصرين
هواؤنا صوّد أكسيره
والليل قد أطبق فوق الثرى
والزيف يشتري بألوانه
فكيف تستطيعين يا وردة
أن تعبري كل الركاب الذي
لكنها الآمال لما تزل
فلئت ما أبصره وردتي
وأن ما يبدو من المنحنى

في مهمه مُستسلم مُستكين؟
فهل تُرى نحو العلا تصعدين؟
مواسم النور التي تعشقين
هل تستطيعين اجتياز الأنين؟
عن دربك القاحل إذ تعبرين
في مهمه يغتال همس العيون؟
ويرجم الأعمار حتى اليقين
ويصقل السيف لحلم سمين
مصائد الذل وكيد المئون؟
ولم يعد لمجدنا من رنين
وكل نجم للأمان سجين
وكل نبع نشتيه رهين
تشتاقها أنفسنا كل حين
خلقه الليل طوال السنين؟
وفي الحنايا من لظاها حنين
بداية الومضة فوق الجبين
سيملاً الصحراء بالياسمين

” نَشِيد البقاء “

عصام ترشحياني

الى ثورة الحجابة في الوطن المحتل



للحصى والقناديل،

شكل القنابل

للموج والرعد

لون التفتح والانتفاضة ..

للموت طعم الشروق

وطعم الحياة الجديدة

... هُم ...

أوقفوا الأرض،

داروا بها

في اتجاه الزلازل

هُم ...

مجدّوا النار، قالوا:-

من النار يخرج حلم البروق

من الأرض ينهضُ ،
نهر الغناء المثير
من النار والأرض
ييزغ فجر الثمار
وقالوا . . .

هنا تنضج الشمسُ ،
والأبجدية تشتقُّ ألوانها
من دماء البلابلِ ،
والوردِ ،

والشجر الشهم
تشتقُّ صوت الظهور الشجاع
من الصخر والخضرة الباسلة . . .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

هكذا . . .

يصنعون من الوقت
أجنحة للنشور
ويعضون بين الهنيهة والدم ،
بين الهنيهة والصوت
بين الهنيهة والحلم
يعضون نحو ربيع الغناء العظيم
لهم

زرقة الموج والريح واللهفة الغامرة . .

هكذا يدخلون نشيد البقاء
بأطفالهم يدخلون ،
باحلامهم يدخلون ،
بإصرارهم يدخلون
وكل صراط منارة حب
تضيء من الدمع ،
والجوع ،
والانتظار
جميع الفصول ، الجهات احتفال مع الموت
نهر يقود الى الخصرة الباسلة . .



ARCHIVE . . . باسمهم

<http://www.alshab-afaq.com>

يرسم العشب آفاقه
يعتلي ظله
ثم يسمو إلى
ساحة جائزة
باسمهم . . .
يسكن البرق ميقاته
يكتب الاقحوان
بيان التمرد
يبدأ رقص الخيول
بعنف جميل

فتجتاز شمس الكآبة
اجواءها القائمة ..

باسمهم ..

نحن قمنا إليها
نواسي جراحاتها ..
نغتني من لظاها .

ومن عشق احزانها الصابرة ..
باسمها الكائنات استفاقت

دعت قهرها للنزال

وها نحن فيها ومنها

نظلّ بشوقٍ لذيذٍ

على الموت ...

والخضرة الباسلة ..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



هكذا تحدث

الأخبار

د. حامد طاهر

كان الحجرُ
ملقىً هناك على الطريق ..
وفجأةً هناك على الطريق ..
لقطته كفّ،
فاستحال إلى شررٍ

يعلو، ويبرق في الفضاء،
ويستدير وينهمر ..
أي احترازٍ يتقى وَقَعِ القدر؟!
هذي مدافعهم تدوي،
هذه عرباتهم ..
ملأى بأسلحة الدمار،
وهذه خوذاتهم فوق الرؤوس،
ولا مفرًا!
اليوم يفزعهم حجرٌ!

واليوم يطلع في ليالينا قمر . .

كان الحجر . .
ملقىً هناك على الطريق ،
بلا خطر .
وبلا مبالاة ، يمرّ عليه آلاف الجنود ،
المترعين من الظفر .
وتدوسه العجلات ، رائحةً وغاديةً ،
وليس على ملاحه اثر !
من كان يحسب أن هذا الصامت الملقى ،
على جنب الطريق . . سينفجر ؟ !
ويصير عاصفة بأيدي الخارجين ،
من الشوارع ، والحُفَر !

من كان يحسب أن هذا اليوم قد يأتي ،
وتخرج منه أمواج البشر ؟
بالروح تعرض نفسها للموت . .
في يدها حجر
وأمامها جبل من الفولاذ ،
تقذفه به ،

فتراه.. لا، لا يستقر!!

سقط القناع،
ولم يعد للسر أقبيةً وسترٌ
هذا الحصى ينمو..
ويرويه الدّم المسفوح من حرٍّ، وحرٍّ
وغداً يصير حجارةً أخرى،
وينطلق الشرر..



ما أروع اليوم الذي،
ARCHIVE
تتحدث الأحجار فيه إلى البشر!!
http://www.archive.org

شعر
إبراهيم
عبد الله

وطني

وطني الأزهار تهدهدها
والسهل الناعس في خفر
والربوة تضفر وفتره
تدعوه قبل الاشراق
والجبل مشط لحيته
وامتدت نحو الشلال
كي يرفع عيسى يمناه
والجدول في نزقٍ حلو
والنسمة اثقلها العطر
فيفك عقدة حاجبه
والشمس ترقب في جذلٍ
وترش التبر على عجل
والليل روض احلامٍ
يخبىء في صدر سمح
وطني الانسان وهمته
وطني الانسان وعزته
وطني يا توأم حريه
يا اروع اوطان الدنيا

قطرات الغيث في الفجر
يرخي قدميه في البحر
والغيمة تومىء للطير
أن يرطن في وسن النهر
وتمطى منتفخ الصدر
يسراه بجرات عشر
ويحيل الماء الى خمر
يجري مياسا للخصر
تدغدغ اعناق الصخر
ويدندن مفتر الثغر
جبروت ايدينا السمر
بصعود متناهي السحر
وشاه النجم بالزهر
آهات الغسق للبدر
آيات في خلد الدهر
تاريخ في معنى الكبر
يا معقد آمالٍ زهر
نفديك بالمهج الطهر

بحرث

ظاهرة الحذف في النحو

د. أحمد محمد سليمان أبو رعد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تقديم :

إن جمال اللغة العربية يجعل عاشقها والمتعلق بها يتتبع مواطن الجمال فيها، وينقب عن أسرار هذا الجمال في أجزاء كلامها .

ولا شك أن اللغة العربية التي وسعت علوم القرآن جديرة بأن يقف الباحث عند ظواهرها وأسرار البلاغة والفصاحة فيها .

وكما نعلم فإن العربية خضم مترامي الأطراف، والبحر على ما فيه من الجمال لا يخلو في كنهه من الغموض . ومهما كان الملاح بارعاً فإنه يلاقي عنتاً بالغاً في التغلب على مصاعب الإبحار في المحيطات والبحار، والغواص مهما كان محترفاً فإنه يكدر عمره

بأكمله على أمل الحصول على دانة نفيسة من درره، لأن هذه الدرر النفيسة لا تتواجد إلا في أعماق الأعماق .

والباحث في لغة الضاد يحتاج هو الآخر إلى جهد جهيد للاحاطة ببعض أسرارها، ولا أقول كلها، لأن اللغة العربية صعبة المنال، ولا يحيط بعلمها إلا نبي .

ومن خلال قراءتي في كتب النحولفتت انتباهي ظاهرة الحذف في النحو بشكل خاص، وفي العربية بشكل عام . فآليت على نفسي أن أتبع هذه الظاهرة في المراجع النحوية علني أوفق في الكشف عن أسرار الحذف في النحو .
والله أسأل التوفيق من خلال محاولتي المتواضعة في بحثي هذا .

ومن خلال الدرس والمطالعة وجدت أن مواضيع الحذف مثورة على صفحات الكتب، ومذكورة هنا وهناك في أبواب النحو ومواضيعه المتعددة، فرأيت أن أجمع شتات الموضوع في هذا البحث، فأطرق مكانها المتفرقة وأجمعها بشكل أو بآخر، وما التوفيق إلا بالله .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أقوال في الحذف

وكما أسلفت في التقديم لهذا الموضوع، وقبل الخوض في تفاصيل الحذف وجدت أنه يلزمي أن أذكر التعريفات والحدود التي تتناول موضوع الحذف كما أوردها العلماء والباحثون والمختصون في فنون العربية من نحاة وبلاغيين ومفسرين ولغويين .

الحذف لغة :

وجاء في اللسان : « حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا : يَقْطَعُهُ مِنْ طَرَفَيْهِ ، وَعَنْ الْجَوْهَرِيِّ ، حَذَفُ الشَّيْءِ : إِسْقَاطُهُ ، وَمِنْهُ : حَذَفْتُ مِنْ شَعْرِي . . . أَيِ أَخَذْتُ وَفِي الْحَدِيثِ : حَذَفَ السَّلَامُ مِنَ الصَّلَاةِ سُنَّةً ، هُوَ تَخْفِيفُهُ وَعَدَمُ الْإِطَالَةِ فِيهِ . . . »^(١) .

الحذف اصطلاحاً :

هو إسقاط جزء من الكلام أو كله للدليل ، وزاد النحويون فقالوا أو لغير دليل .
والحذف غير الاضمار ، لأن المحذوف لا يظهر ولكنه يقدر بيننا الإضمار قد يضمّر وقد يظهر كالنصب بأن المضمرة نحو قولك : جئت لأتعلّم فإنه يجوز لك أن تظهر «أن» المضمرة فيه فتقول : جئت لأن أتعلّم .

والمشهور أن الحذف مجاز ، وذكر صاحب البرهان^(٢) : أن ليس كل حذف مجازاً وقال : « قال الزنجاني في المعيار : إنما يكون مجازاً إذا تغير بسببه حكم ، فإذا لم يتغير به حكم كقولك : زيد منطلق وعمر وب حذف الخبر فلا يكون مجازاً إذا لم يتغير حكم ما بقي من الكلام »^(٣) .

والحذف نوع من الایجاز والاختصار ، والایجاز دليل على البلاغة والفصاحة عند العرب ، إذ يحذفون فضول الكلام ، فتعبر بذلك الألفاظ القليلة عن المعاني الكثيرة .

ويطلق البلاغيون على هذا النوع من المجاز اصطلاح الإشارة «وهو أن يكون المعنى زائداً على اللفظ ، أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة»^(٤) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وقد قسم الأمير ابن سنان الخفاجي الایجاز والاختصار إلى قسمين :^(٥)

أ - إيجاز قصر ومثّل له بقوله تعالى : ﴿ ولکم فی القصاص حياة ﴾^(٦) وذكر أن هذه الألفاظ التي وردت في الآية الكريمة موجزة ، غير أن معانيها كثيرة «ذلك أن المراد بها : أن الإنسان إذا علم أنه متى قتل كان ذلك داعياً له قوياً إلى ألاّ يُقدم على القتل ، فارتفع بالقتل الذي هو قصاص كثير من قتل الناس بعضهم لبعض ، فكان ارتفاع القتل حياة لهم . . . وهذا أعلى طبقات الایجاز»^(٧) .

ب - إيجاز الحذف : وهو الایجاز الذي يقع فيه حذف كثير ، وهو النوع الذي يهمنّا الخوض فيه ، وستقصي بإذن الله في هذا الموضوع كل ما يمكن حذفه من الكلام في النحو ، سواء كان ذلك الحذف اسماً أو فعلاً أو حرفاً أو جملة .

وقد عرّف الخفاجي الإيجاز المحمود فقال : « هو إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ »^(٨) ، واستناداً إلى تعريفه هذا فقد انتقد الخفاجي الرّماني في تعريفه للإيجاز الذي حدّه بقوله : « هو العبارة عن المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ »^(٩) والخفاجي اعتبر هذا الحدّ ناقصاً ، وأنّ حدّه للإيجاز أكمل حيث أضاف له كلمة « إيضاح المعنى » وهذا في رأيه أفضل ، وهو محق في ذلك ، لأنه ليس كل إيجاز فيه توضيح ، فقد تكون العبارة موجزة والمعنى لا إيضاح فيه فيختلف الناس في فهمه ، والإيجاز المحمود هو : الإيجاز الذي تكون فيه دلالة اللفظ على المعنى دلالة واضحة .

وقد قسّم السيوطي الإيجاز أيضاً إلى : إيجاز القصر (الوجيز) ، وإيجاز الحذف فقال : « قال الشيخ بهاء الدين : الكلام القليل إن كان بعضاً من كلام أطول حذف ، فهو إيجاز حذف ، وإن كان كلاماً يعطي معنى أطول منه فهو إيجاز قصر »^(١٠) .

والحذف بلا شك يزين اللغة ، ويقوّي العبارة ويشري المعنى . وقال الشيخ عبد القاهر : « ما من اسم حذف في الحالة التي ينبغي أن يحذف فيها إلّا وحذفه أحسن من ذكره »^(١١) .

ولعل الشيخ عبد القاهر بقوله : « ما من اسم حذف » قد أراد « بالاسم » الكلام من اسم وفعل وحرف وجملة ، لأن الحذف يعثرها جميعاً .

ولقيمة الحذف في العربية فقد مدحه ابن جنيّ وأطلق عليه اصطلاح : شجاعة العربية^(١٢) وقد قسّم النحويون الحذف إلى قسمين : حذف اختصار ، وحذف اقتصار . وجاء في الإتيان^(١٣) : « قال ابن هشام : جرت عادة النحويين أن يقولوا بحذف المفعول اختصاراً واقتصاراً ، ويريدون بالاختصار الحذف للدليل ، ويريدون بالاقتصار الحذف لغير دليل » .

والعرب لم تستعمل الحذف في لسانها من فراغ ، وإنما لاعتبارات عدة ، إذ لا بد أن يكون للحذف فائدة في الكلام ، أو تكون له أسبابه التي تبرره ، كما لا يتأتى الحذف بدون أدلة عليه ، أو شروط له ، وبالتالي فللحذف تفرعاته وأقسامه . وسنتناول فيما يلي وجوه الكلام في الحذف كلّاً على حدة .

أولاً : أقسام الحذف

وينقسم الحذف عند أهل اللغة والنحاة والمفسرين إلى الأقسام التالية :

أ - الاقتطاع : وهو أن تذكر بعض حروف الكلمة وتسقط بعضها الآخر وذلك نحو قول الشاعر :

« قلت لها قفى قالت لنا قاف »^(١٤)

أي وقفت، فذكر من الكلمة الحرف (قاف) وأسقط باقي الحروف .
وشبيه به أيضاً ما ورد في الحديث « كفى بالسيف شا »^(١٥) أي شاهداً فذكر الحرفين «شا» وأسقط من الكلمة حروفها المتبقية «هدا» .

وجعلوا من الاقتطاع أيضاً حروف التهجي التي جاءت في فواتح السور
القرآنية نحو «الم»^(١٦) فقد روي عن ابن عباس رضي الله عنه^(١٧) أنه فسر
الحروف من «الم» : أنا الله أعلم وأرى، و «المص»^(١٨) أنا الله أعلم وأفصل .

كما عدوا من الاقتطاع أيضاً الترخيم وادعى بعضهم «أن الباء في»
«وامسحوا برؤوسكم»^(١٩) أول كلمة بعض .

ب - الاكتفاء : ويكون ذلك «إذا اقتضى المقام ذكر شيئين بينهما تلازم وارتباط فيكتفي
بأحدهما عن الآخر لنكتة، ويختص غالباً بالارتباط العطفى»^(٢٠) كقوله تعالى :
﴿ سَرَابِيلٌ تَقِيكُمُ الْحَرَّ ﴾^(٢١) أي والبرد فاكثفى بذكر الحر وحذف البرد، نظراً
لأن بلاد العرب حارة والوقاية من الحر أهم عندهم من الوقاية من البرد، أو لأنه
تقدم ذكر الوقاية من البرد في قوله تعالى : ﴿ ومن أصوافها وأوبارها
وأشعارها . . . ﴾^(٢٢) وفي قوله : ﴿ وَجَعَلْ لَكُمْ مِنَ الْجِبَالِ أَكْنَانًا ﴾^(٢٣) وقوله
تعالى : ﴿ وَالْأَنْعَامَ خَلَقَهَا لَكُمْ فِيهَا دِفْءٌ ﴾^(٢٤) .

ج - الاحتباك^(٢٥) : وهو أن يحذف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني، ومن الثاني ما
أثبت نظيره في الأول، نحو قوله تعالى : ﴿ وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ
بَيْضًا ﴾^(٢٦) والتقدير يكون كالنالي : وأدخل يدك (غير بيضاء) في جيبك

(وأخرجها) تخرج بيضاء، فكلمة أدخل مثبتة في الآية وقدر المحذوف المقابل لها أخرجها. وكلمة بيضاء مثبتة في المقابل لها فقدر المحذوف غير بيضاء في الأولى .

والاحتباك له تسمية أخرى عند الزركشي وهو : الحذف المقابلي : «وهو أن يجتمع في الكلام متقابلان فيحذف من واحد منهما مقابلة للدلالة الآخر عليه»^(٢٧) وساق الزركشي على ذلك أمثلة من القرآن كثيرة، أذكر منها قوله تعالى : ﴿ وَيُعَذِّبُ الْمُنَافِقِينَ إِن شَاءَ أَوْ يَتُوبَ عَلَيْهِمْ ﴾^(٢٨) . وتقديره كما ذكر المفسرون : ويعذب المنافقين إن شاء (فلا يتوب عليهم) أو يتوب عليهم (فلا يعذبهم) .

د - الضمير والتمثيل^(٢٩) : وذلك بأن يضم من القول المجاور لبيان أحد جزئيه «مثل قوله الفقيه : النيذ مسكر فهو حرام، فإنه أضم : وكل مسكر حرام»^(٣٠) وقد يكون التمثيل في القياس الاستثنائي نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَا نَفَضُوا مِنْ حَوْلِكَ ﴾^(٣١) . والمعروف عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه لئن تألفه القلوب، وانتفى عنه صلوات الله عليه أنه فظ القلب كما يشهد الحسن والعيان بتآلف الناس من حوله وعدم انفضاضهم .

هـ - الاستدلال بالفعل لشئين وهو في الحقيقة لأحدهما، نحو قوله تعالى : ﴿ وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ ﴾^(٣٢) . والتقدير : الذين تبوءوا الدار (واعتقدوا) الإيمان، فاضمر الفعل (واعتقدوا) وهو خاص بالإيمان بينما الفعل (تبوءوا) خاص بالدار .

ومنه قوله تعالى : ﴿ سَمِعُوا لَهَا تَغِيْظًا وَزَفِيرًا ﴾^(٣٣) أي سموا زفيراً ومعلوم أن الشم غير السمع .

و - أن يذكر : شيان، ثم يعود الضمير إلى أحدهما نحو قوله تعالى : ﴿ وَإِذَا رَأَوْا تِجَارَةً أَوْ هَؤُلَاءِ انْفَضُّوا إِلَيْهَا ﴾^(٣٤) . فالتقدير في الآية الكريمة يكون كالتالي إذا رأوا تجارة انفضوا (إليها)، وإذا رأوا هؤلأ انفضوا (إليه) فحذف المقدر (إليه) لدلالة المذكور (إليها) عليه .

أو أن يكون الكلام لاثنين فيتوجه الكلام لأحدهما لأنه المقصود بذلك في مثل قوله تعالى حكاية عن فرعون : ﴿ فَمَنْ رَبُّكُمَا يَا مُوسَى ﴾ (٣٥) ، فلم يذكر «وهارون» لأن المقصود بالكلام «موسى» ، وفصاحة هارون تجعل فرعون يحجم عن مخاطبته لخشيته من فصاحته .

ز - الاختزال : من الحزل وهو قطع وسط الشيء ، وذكر هذا النوع من الحذف في الإتيقان والبرهان ، ويدخل في هذا النوع حذف كلمة أو أكثر (اسم أو فعل أو حرف) . وفي رأيي أن الاختزال جامع لكل أنواع الحذف إلى حد ما ، سيما وقد حدّوه في الاصطلاح : «بأنه حذف كلمة أو أكثر وهي إما اسم أو فعل أو حرف» (٣٦) .

ثانياً : (أسباب الحذف)

وكما رأينا فإن للحذف أنواعاً كثيرة وأقساماً متعددة ، والعرب أيضاً استعملت الحذف لأسباب متعددة ، ولما فيه من فوائد جمة نذكر منها ما يلي :-

أ - قد يقع الحذف لمجرد الاختصار ، فأنت لو أبصرت الهلال ، تقول الهلال والله ، فكذلك تريد القول : هذا الهلال والله ، فاستغنيت عن ذكر المبتدأ فحذفته اختصاراً ، والقرينة على ذلك شهادة الحال ، وذكر المبتدأ هنا لا ضرورة له .

ب - التنبيه لأهمية عنصر الزمن ، كما يحدث في أساليب التحذير والإغراء ، إذ لو رأيت أحدهم قارب أن يلزم به مكروه من سيارة مقبلة نحوه ، وهو غير منتبه إليها فتصيح به : السيارة . بينما تكون في الحقيقة قد أردت أن تقول له : حاذر السيارة فحذفت الفعل : (حاذر) اختصاراً وكسباً للوقت حيث لا وقت لاهداره ، والانشغال به عن الأهم وهو إنقاذ إنسان من الأذى الذي قد يلحق به .
من بين أمثلة ذلك في القرآن ﴿ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا ﴾ (٣٧) .

ج - التفخيم والتعظيم : وفي هذا المجال يحسن الحذف والبعد عن الإطالة التي قد تحدث سآمة ومللاً ، لأن الغرض من الحذف التفخيم والتعظيم . والمثال على ذلك

ما ورد في قوله تعالى في وصف الجنة : ﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا﴾ (٣٨) ووصف الجنة فيه ما يطول ذكره، بدليل قول الرسول الكريم في وصف الجنة «لَا عَيْنٌ رَأَتْ وَلَا أُذُنٌ سَمِعَتْ وَلَا خَطَرَ عَلَىٰ قَلْبِ بَشَرٍ» (٣٩) .

د - العدول بالشيء عن معناه إلى معنى آخر، وهذا من عادة العرب إذا عدلت عن المعنى انقصت حرفاً من الكلمة ومثال ذلك ، ما جاء في قوله تعالى : ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا يَسْرِ﴾ (٤٠) والأصل : يَسْرِي، فحذفت الياء . «والليل لما كان لا يسرى، وإنما يُسْرَى فيه نقص منه حرف» (٤١) وقد يكون الحذف في الآية : إمّا للتخفيف أو على نية الوقف .

هـ - وقد يكون الحذف لأسباب أخرى وهي كثيرة منها : صيانة اللسان عن ذكر المحذوف كقوله تعالى ﴿صُمُّ بُكْمٌ عُمَى﴾ (٤٢) ، والمحذوف «هم» . أو لكونه لا يصلح إلا له ، أو لشهرته كالحذف في حروف الجر فتقوم الشهرة مقام الذكر .

ثالثاً : (أدلة الحذف وقرائنه)

ويرى النحاة أنه لا يجوز الحذف إلا للدليل، والدليل اما أن يدل على محذوف مطلق أو محذوف معين كأن يدل عليه ما يلي (٤٣) :

أ - العقل : نحو قوله تعالى : ﴿وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ . . . وَالْعِيرَ﴾ والمعروف أن القرية والعير لا يسألان ولا يجيبان، لأنها لا يتكلمان، ولا يمكن أن يحتمل العقل هذا إلا بالحذف، والتقدير : أسأل أهل القرية . . . «بحذف المضاف» (٤٤) .

ب - أن يدل العقل على أصل الحذف، وتدل العادة على تعيين المحذوف نحو قوله تعالى : ﴿لَوْ نَعْلَمُ قِتَالًا﴾ (٤٥) ، والكل يعلم أن العرب كانوا من أعلم الناس بفنون الحرب وأساليب القتال، ولكنهم أرادوا بهذا القول : لو نعلم مكاناً صالحاً للقتال .

ج - دلالة اللفظ على الحذف ويستفاد ذلك من قوله تعالى ﴿بِسْمِ اللَّهِ﴾ (٤٦) ، فاللفظ يدل على أن فيه حذفاً، والمعروف نحويّاً أن حرف الجر لا بد له من متعلق يدل

الشروع على تعيينه ، فعندما نبدأ القراءة ونقول : بسم الله ، فالتقدير نقرأ بسم الله ، وعندما نبدأ في الأكل فالتقدير : نأكل بسم الله وهكذا .

د - دلالة اللغة : كأن تأتي بفعل متعدد مثل : ضربت . فإن اللغة تدل أن الفعل المتعدي لا بد له من مفعول والمفعول بالتالي محذوف وتقديره كذا . . الغلام .

وهناك أدلة أخرى على الحذف كالعادة والشرع أو الإشارة أو الملامح كتقطيب الجبين وغيرها .

رابعاً (شروط الحذف كما يراها بعض العلماء)

لقد ذكر ابن هشام في المغنى ثمانية^(٤٧) من شروط الحذف كما يلي :

أ - وجود دليل ، ومثال ذلك : أن يرفع أحدهم سوطاً استعداداً للضرب فيقول آخرهم : (زيداً) ، والتقدير : اضرب زيداً . وقوله تعالى : ﴿ قالوا سلاماً ﴾^(٤٨) والتقدير (قالوا : سلّمنا سلاماً) .

وقد يكون الدليل في لفظ يفيد معنى لا يظهر ، إلا إذا قدر المحذوف نحو قوله تعالى : ﴿ تالله تفتّو ﴾^(٤٩) أي لا تفتّوا ! <http://Archive.org/details/tales>

والدليل على الحذف شرط أساسي ، أما إذا كان المحذوف فضلة فلا يشترط لحذفه توافر الدليل ، وخاصة إذا لم يوجد في حذفه افساد معنوي كما هو الحال في حذف المستثنى منه نحو : ما ضربت إلا زيداً ، والمحذوف منه (أحداً) وهو فضلة وحذفه كما نرى لا يفسد المعنى .

وقد تدل الصناعة النحوية على التقدير ، نحو قوله تعالى ﴿ لَا أُقْسِمُ ﴾^(٥٠) والتقدير : (لأنا أقسم) ، لأن فعل الحال لا يقسم عليه .

ب - أن لا يكون المحذوف مؤكداً ، والسبب في ذلك أن التوكيد فيه طول وتفصيل ، والحذف مبني على الإيجاز والاختصار .

جـ - أن لا يكون المحذوف كالجزء ، فلا يجوز حذف الفاعل ولا نائبه ولا اسم كان وأخواتها .

د - أن لا يؤدي الحذف إلى اختصار ما هو مختصر في الأصل كاسم الفعل ، لأنه اختصار للفعل .

هـ - أن لا يكون المحذوف عاملاً ضعيفاً كالجار ، والجازم ، والناصب للفعل . أما إذا كانت الدلالة على العامل قوية ، أوكثر فيها استعمال تلك العوامل فيجوز حذفها ولكنه ليس بقياس .

و - أن لا يكون الحذف عوضاً عن شيء نحو : أَمَا أَنْتَ مُنْطَلِقاً انْطَلَقْتَ ، فهنا لا يجوز حذف خبر كان ، لأنها عوض أو كالعوض عن مصدرها ، ومن ثم لا يجتمعان^(٥١) . وكذلك التاء من كلمة «عدة» لا يجوز حذفها لأنها عوض عن حرف العلة (الواو) في أولها ، حيث أصلها (وعدة) ومثلها إقامة واستقامة .

ز - أن لا يؤدي حذف المحذوف إلى تهية العامل للعمل وقطعه عنه .

ح - أن لا يؤدي الحذف إلى أعمال العامل الضعيف مع إمكان العامل القوي .

وبعد أن فرغنا من الحديث عن أقسام الحذف ، وأسبابه ، وأدلتة وشروطه فإنه لا بد لنا من تتبع الحذف في أجزاء الكلام في العربية من اسم وفعل وحرف وجملة بشيء من التفصيل مع ذكر الأمثلة وتوضيحها ، وستناول الحذف باستعراضه في المواضع التي يجري فيها بادئين بالاسم ثم الفعل والجمله والأجوبة وبعدها الحرف كما يلي :-

(حذف الاسم)

لقد تبين لنا من خلال ما تقدم ذكره أن الحذف يقع في جميع أجزاء الكلام في العربية ، والاسم جزء من كلام العرب وقد وقع الحذف فيه حيث وقع ذلك في المبتدأ والخبر والمضاف والمضاف إليه والصفة والموصوف وغيرها من الأسماء التي سنذكر مواطن الحذف فيها ، متدرجين في ذلك بذكر الأهم فالأهم كما يلي :-

حذف المبتدأ (٥٢) :

والمبتدأ ركن رئيسي من أركان الجملة الاسمية وكذلك الخبر، وكلاهما عمدة في الكلام، وورد حذف المبتدأ في كلام العرب جوازاً ووجوباً وفقاً لقوة الدليل أو المقام الذي يقتضيه كما يلي :

ويحذف المبتدأ جوازاً في أسلوب الاستفهام نحو قولك : ما اسمك ؟ فيجيبك : عليّ والتقدير : اسمي علي ، ونرى هنا أنه يجوز حذف المبتدأ (اسمي)، ويجوز إثباته اذ لا خير في قولك : اسمي علي .

ومثال آخر من قوله تعالى : ﴿ مَنْ عَمِلَ صَالِحاً فَلِنَفْسِهِ ، وَمَنْ أَسَاءَ فَعَلَيْهَا ﴾ (٥٣) .

ويحذف المبتدأ وجوباً في المواضع التالية :

أ - في النعت المقطوع : في المدح ، أو الذم ، أو الترحم .

ومثال المدح : قرأت عن خالد الشجاع ، فكلمة (الشجاع) الأصل فيها أن تكون نعتاً ، غير انها قطعت عن الاتباع لغرض في المعنى وهو المدح فصار اعرابها خبراً لمبتدأ محذوف تقديره : (هو) <http://Archivebeta.Sa>

ومثال الذم : مررت بزيد الخبيث ، والتقدير : (هو الخبيث) .

ومثال الترحم : مررت بزيد المسكين ، والتقدير : (هو المسكين) .

ب - ويحذف المبتدأ أيضاً وجوباً إذا جاء مخصوصاً «بنعم» أو «بس» ومثال ذلك : نعم

القائد خالد : خالد خبر لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره : الممدوح خالد .

وبس المرض السرطان : السرطان خبر لمبتدأ محذوف وجوباً تقديره : المذموم السرطان .

ج - ويحذف المبتدأ وجوباً إذا كان صريحاً في القسم نحو :

في ذمتي لأكرمك ، وعليه تكون شبه الجملة (في ذمتي) خبراً مقدماً ، والمبتدأ مؤخر محذوف وجوباً . والتقدير في ذمتي يمين لأكرمك .

د - كما يحذف المبتدأ وجوباً إذا كان الخبر مصدراً ينوب مناب الفعل نحو: صَبِرَ جميلٌ . والمبتدأ هنا محذوف وجوباً تقديره : صبري صبر جميل .

هـ - وقد حذف المبتدأ وجوباً في أسلوب: «لاسيماً» وذلك إذا كان الاسم المرفوع بعدها نكرة، نحو ما ورد ذكره على لسان امرئ القيس :

أَلَا رَبُّ يَوْمٍ صَالِحٍ لَكَ مِنْهُمَا وَلَا سِيماً يَوْمٌ بِدَارَةِ جَلْجَلٍ^(٥٤)
والشاهد فيه : الاسم المرفوع بعد «لاسيماً» فهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره :
ولا مثل الذي هو يومٌ بدارة جلجل .

ويمكن أن يكون الاسم المرفوع بعد «سيماً» معرفة أيضاً . وكذلك يحذف المبتدأ فيه وجوباً نحو قولك : أحبُّ النابغين ولا سيما خالدٌ ، والتقدير في المثال على غرار البيت السابق «أَلَا رَبُّ . . .» .

و - كما حذفت العرب المبتدأ وجوباً فيما يلي :

١ - بعد المصدر النائب عن فعله الذي يقع بينه وبين فاعله حرف جر مثل :
سحقاً لك ، والتقدير : سحقته ، هذا الدعاء لك ، ف «هذا» مبتدأ
حذف وجوباً وخبره (لك) شبه الجملة .

٢ - بعد المصدر النائب عن فعله الذي يقع بينه وبين مفعوله حرف جر مثل :
سقياً لك ، وتقديره : اسق اللهم سقياً ، هذا الدعاء لك والتقدير فيه
كالتقدير في المثال السابق (هذا) مبتدأ ، (ولك) خبره . والملاحظ أن العرب
التزموا حذف المبتدأ هنا ليتصل العامل بمعموله .

حذف الخبر :

بعد أن تحدثنا عن حذف المبتدأ، ولما كان الخبر الصق الأشياء به، وكما حذفت العرب المبتدأ فإنها حذفت الخبر أيضاً ويحذف الخبر في المواضع التالية :

أ - في أسلوب الاستفهام نحو : من عندك ؟ والجواب خالدٌ ، والتقدير خالدٌ عندي .

ب - ويحذف الخبر غالباً بعد لولا مثل قولنا :

لولا الشمس لانعدمت الحياة ، والتقدير لولا الشمس موجودة لانعدمت الحياة .
وقال ابن مالك في منظومته :

وبعد لولا غالباً حذف الخبر حتم ، وفي نص عين ذا استقر^(٥٥)
ومؤدى هذا القول : أن الخبر يحذف بعد «لولا» غالباً ، وكلمة غالباً تفيد الاحتراز ،
فقد ذكرت العرب في أقوالها الخبر بعد لولا ، ولم تحذفه في بعض الأشعار وذلك
نحو قول الشاعر :

لولا أبوك ولولا قبله عمر ألفت إليك معداً بالمقاليد^(٥٦)
وكان ينبغي أن يقع الحذف في (لولا قبله عمر) بعدلولا ، غير أنه لم يقع حذف
فالمبتدأ (عمر) وخبره (قبله) . وهذا قليل ، ولذا نص ابن مالك مع حذف الخبر
بعد لولا غالباً ، و«غالباً» جاء ذكرها على سبيل الاحتراز من الشمول .
واختلفت آراء النحويين في حذف الخبر بعد لولا ، أهو واجب أم جائز؟^(٥٧)
فالبعض يقول : الحذف بعد لولا واجب إلا قليلاً^(٥٨) .

وفريق ثان يقول : أن حذف الخبر بعد لولا واجب دائماً ، وإن ما يذكر من ذلك
بغير حذف من الظاهر مؤول^(٥٩) .
والفريق الثالث يقول :

١ - أما أن يكون الخبر كونا مطلقاً ، وفي هذه الحالة يجب حذفه نحو قولك : لولا
الماء لهلك الزرع ، والتقدير لولا الماء موجودٌ لهلك الزرع .

٢ - أو أن يكون الخبر كونا مقيداً ، وفي هذه الحالة ان لم يدل عليه دليل وجب
ذكره نحو : لولا أخي محسن إلى ما أتيتُ ، فأخي مبتدأ ، ومحسن خبر
وجب ذكره .

أما إذا دل على الخبر دليل جاء فيه وجهان :

١ - الاثبات : كأن تسأل : هل أخوك محسن إليك ؟

فيجيبك : لولا أخي محسن إلي لهلكت ، باثبات الخبر (محسن) .

٢ - الحذف نحو قولك : هل أخوك محسن إليك ؟

فيقول لولا أخي محسن هلكت ، بحذف الخبر وعلى هذا جاء قول أبي العلاء
المعري :

يُذِيبُ الرَعْبُ مِنْهُ كُلَّ عَضْبٍ فَلَوْلَا الْغِمْدُ يَمْسِكُهُ لَسَالَا (٦٠)
والشاهد فيه الجملة الفعلية «يمسكه» في محل رفع خبر المبتدأ ، وهو كون خاص دلّ
عليه دليل ، وللنحاة فيه توجيه آخر في «يمسك» بأن يكون موقع المصدر المؤول بدل
اشتغال من الغماد ، وعلى هذا يكون الخبر محذوفاً ، وفي الشاهد أقوال مختلفة .

ج - ويحذف الخبر وجوباً بعد واو المعية التي تدلل على المصاحبة والاقتران نحو: كلُّ
طالب وكتابه ، والتقدير كل طالب وكتابه متلازمان ويكون اعرابه كالتالي : كل
مبتدأ مرفوع وهو مضاف ، طالب : مضاف إليه مجرور ، الواو للمعية ، كتابه :
مبتدأ ثان وهو مضاف ، والهاء في محل جر بالإضافة ، وخبر (كتابه) : المبتدأ
محذوف وتقديره : (متلازمان) والجملة الاسمية في محل رفع خبر المبتدأ الأول
(كل) .

د - ويحذف الخبر وجوباً إذا كان نصاً صريحاً في القسم ، نحو :
لعمرك لأقومن بالواجب ، ويكون التقدير : لعمرك قسمي لأقومن بالواجب .
وعلى هذا يكون (لعمرك) مبتدأ ، و(قسمي) خبر محذوف لا يجوز التصريح به .

هـ - ويحذف الخبر أيضاً وجوباً إذا كان المبتدأ مصدرأ ، وجاء بعده حال سدت مسدّ
الخبر ، وبنفس الوقت لا تصلح لأن تكون خبراً ، فيحذف الخبر وجوباً لكون
الحال سدّ مسدّه ، نحو : شربي الماء بارداً .

فالشرب : مصدر وهو مبتدأ والماء مفعول للمصدر ، وبارداً حال من الضمير
المستتر في كان ، المحذوفة ، سدت مسدّ الخبر والتقدير في هذا : شربي الماء إذا كان
بارداً .

وكذلك يحذف الخبر إذا كان المبتدأ مضافاً إلى المصدر نحو :
أفضل شربي الماء بارداً ، والتقدير : أفضل شربي الماء إذا كان بارداً .

تعقيب : قد يحذف خبر (أن) مع النكرة خاصة ، نحو قول الأعشى (٦١) :

إِنْ مَحَلًّا وَإِنْ مَرْتَحَلًّا وَإِنْ فِي السَّفَرِ إِذْ مَضَوْا مَهَلًا
أي أن لنا محلاً، وإنَّ لنا مرتحلاً، وعلى هذا تكون شبه الجملة (لنا) خبراً للحرف
الناسخ أن وأسمها (محلاً) وهو نكرة .

وجاء في الخصائص أنه يجوز حذف خبر كان في نحو قول الفرزدق :

أَسْكَرَانَ كَانَ ابْنُ الْمِرَاغَةِ أَذْهَجَا تَيْمًا بِيْطَنَ الشَّامِ أَمْ مُتَسَاكِرُ^(٦٢)

وتقدير الحذف عند ابن جني أكان سكران ابن المراغة : فلما حذف الفعل الرفع
فسره بالثاني، فقال : كان ابن المراغة، و(ابن المراغة) هذا الظاهر خبر (كان) الظاهرة،
وخبر كان المضمره محذوف معها، لأن كان الثانية دلت على الأولى . وكذلك الخبر الثاني
الظاهر دل على الخبر الأول المحذوف^(٦٣) .

حذف المضاف :

والإضافة عادة تكون في شيئين متلازمين كالمضاف والمضاف إليه والعلاقة بينهما
وثيقة الصلة وفي الإضافة لا بد من توافر عنصريهما (المضاف والمضاف إليه) إلا أن العرب
جاء في لغتهم الحذف في كليهما، ووجد أن الاسم المضاف قد يحذف إذا دل عليه دليل
نحو قوله تعالى : ﴿ وَجَاءَ بِكَ ﴾^(٦٤) والتقدير يا أمراً بك

وقوله تعالى : ﴿ فَأَتَى اللَّهَ بُنْيَانُهُمْ ﴾^(٦٥) : أي أمر الله .

ومن حذف المضاف أيضاً : ما نسب فيه حكم شرعي إلى ذات، لأن الطلب
لا يتعلق إلا بالأفعال^(٦٦) . والأمثلة على ذلك كثيرة في القرآن نكتفي بذكر بعضها .

١ - قال تعالى : ﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمْ أُمَّهَاتُكُمْ ﴾^(٦٧) والتقدير حرم عليكم استمتاع
أُمَّهَاتِكُمْ .

٢ - قال تعالى : ﴿ حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ ﴾^(٦٨) والتقدير حرم عليكم أكل الميتة . ومن
حذف المضاف : ما علق فيه الطلب بما قد وقع نحو قوله تعالى : ﴿ أَوْفُوا
بِالعُقُودِ ﴾^(٦٩) و﴿ أَوْفُوا بِعَهْدِ اللَّهِ ﴾^(٧٠) ، والتقدير فيها أوفوا بمقتضى العقود، وأوفوا

عهد الله . لأنه لا يتصور فيها نقص ولا وفاء إلا بمقتضاها .

وقد يشكل الحذف وتقديره ، فهل يكون التقدير في الجزء الأول أم في الجزء الثاني والأمثل في ذلك أن يكون الحذف في الجزء الثاني ، لأن الحذف من آخر الجملة أولى ومثال ذلك «الحجُّ أشهر»^(٧١) . فيمكن التقدير في الجزء الأول كأن تقول : (أشهر الحج أشهر) غير أن الأولى في التقدير أن يكون الجزء الثاني من آخر الجملة فيكون : (الحجَّ حجَّ أشهر . .) .

وحذف المضاف وإقامة المضاف إليه كثير «قال الزركشي : قال ابن جني : «وفي القرآن منه زهاء ألف موضع»^(٧٢) .

واشترط المبرد لجواز حذف المضاف وجود دليل على المحذوف من عقل أو قرينة^(٧٣) وجاء في البرهان عن الزمخشري : «وقال الزمخشري في الكشاف القديم : لا يستقيم تقدير حذف المضاف في كل موضع ولا يقدم عليه إلا بدليل واضح وفي غير ملبس»^(٧٤) .

حذف المضاف إليه :

وهو أقل استعمالاً من حذف المضاف ويأتي :- <http://Arabicbooksunnah.com>

أ - مع ياء المتكلم مضافاً إليها المنادى نحو قوله : ﴿ رَبِّ اغْفِرْ لِي ﴾^(٧٥) .

ب - مع كل ما قطع عن الإضافة مما وجبت اضافته معنى لا لفظاً^(٧٦) كقوله تعالى ﴿ لِلَّهِ الْأَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ ﴾^(٧٧) والتقدير : من قبل ذلك ومن بعده .

ج - وحذف المضاف إليه أيضاً في أيّ ، وكلّ : وبعض وغير بعد ليس ، وسمع حذف المضاف إليه في غير ذلك في قراءة من لم يتوّن من قوله تعالى ﴿ فَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ ﴾^(٧٨) والتقدير : فلا خوف شيء عليهم .

وقد ورد حذف اسمين متضايقين أو ثلاثة متضايقات^(٧٩) وقد يضاف إلى مضاف فيحذف الأول والثاني ويبقى الثالث^(٨٠) كقوله تعالى : ﴿ وَتَجْعَلُونَ رِزْقَكُمْ ﴾^(٨١) . والتقدير : بدل شكر رزقكم .

حذف الاسم المجرور :

ولا يخفى على أحد التلازم القائم بين الجار والمجرور، والعلاقة بين الجار والمجرور علاقة تلازم بينهما ومع ذلك فقد حذف الاسم المجرور في لغة العرب والقرآن الكريم نحو قوله تعالى : ﴿ خَلَطُوا عَمَلًا صَالِحًا ﴾^(٨٢) والتقدير : خلطوا عملاً صالحاً بسيء ، وآخر شيئاً بصالح .

واعتبروا من حذف الأسم المجرور ما جاء بعد أفعل التفضيل كقوله تعالى : ﴿ وَلَذِكْرُ اللَّهِ أَكْبَرُ ﴾^(٨٣) أي أكبر من كل شيء ، وكقوله عز وجل ، ﴿ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى ﴾^(٨٤) أي : من السر .

حذف الموصوف :

إن الصفة والموصوف متلازمان والعلاقة بينهما هي التبعية والتطابق وتأتي من وجوه أربعة : التعريف والتذكير، والتذكير والتأنيث ، والإفراد والتثنية والجمع وعلامة الإعراب . ومع ذلك ورد في اللغة حذف الموصوف اذا توفرت له الشروط أو الأدلة، وذكر الزركشي في البرهان^(٨٥) أنه يشترط في حذف الموصوف أمران .

أحدهما : أن تكون الصفة خاصة بالموصوف، لكي يحصل العلم به ، ويمتنع حذف الموصوف اذا كانت الصفة عامة .

الثاني : أن يعتمد على مجرد الصفة من حيث هي لتعلق غرض السياق .

والأمثلة على حذف الموصوف كثيرة جدا في القرآن والشعر وأقوال العرب ومثال ما جاء منها في القرآن الكريم قوله تعالى : ﴿ وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطُّرْفِ ﴾^(٨٦) . أي : حور قاصرات . وقوله تعالى ﴿ وَلَنَالَهُ الْحَدِيدُ ، أَنْ أَعْمَلَ سَابِغَاتٍ ﴾^(٨٧) . أي : دروعاً سابغات .

ومثال ما ورد منها في الشعر قول الشاعر سحيم :

أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَّاعُ الشَّنَايَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي^(٨٨)

والتقدير فيه : أنا ابن رجل جلا الأمور .

حذف الصفة :

وأكثر ما يقع حذف الصفة من النكرات ، ويكون ذلك لغرض التفضيم والتعظيم فيها ، نحو قوله تعالى ﴿ الَّذِي أَطْعَمَهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفٍ ﴾ .
والتقدير : من جوع شديد ، وخوف عظيم^(٨٩) .

وكقوله تعالى : ﴿ يَأْخُذْ كُلَّ سَفِينَةٍ غَضْبًا ﴾^(٩٠) أي سفينة صالحة . وكذلك قول الشاعر :

وقد كنت في الحرب ذا تُدْرَأِ فَلَمْ أُعْطَ شَيْئاً وَلَمْ أُمْنَعْ^(٩١)
والمراد شيئاً طائلاً .

حذف المعطوف :

ومعروف لدى كل دارس أن العلاقة بين العاطف والمعطوف علاقة التلازم والتبعية ، فالمعطوف تابع للمعطوف عليه في علامة الإعراب على الأقل ومع ذلك ورد حذف المعطوف في اللغة مع أنه لا بد من مراعاة السياق والتلاؤم بين المعطوف والمعطوف عليه ، ولذا فإنه يجب في حالة الحذف أن يقدر العاطف مع المعطوف المحذوف نحو قوله تعالى : ﴿ سَرَّابِيلٌ تَقِيكُمُ الْحَرَّ ﴾ ويقدر هنا العاطف والمعطوف (والبرد) وقوله عز وجل ﴿ لَهُ مَا سَكَنَ ﴾^(٩٣) أي وما تحرك .

كما تحذف أم ومعطوفها وذلك قليل ومثاله ما جاء في قول الشاعر :

دَعَانِي إِلَيْهَا الْقَلْبُ إِنِّي لِأَمْرِهِ مُطِيعٌ ! فَمَا أَذْرِي أَرْشَدُ طِلَابُهَا^(٩٤)
والتقدير أُرشد طلابها أم غي ؟ .

حذف المعطوف عليه (٩٥) :

ويحذف المعطوف إذا توفر الدليل عليه، كأن يكون المعطوف عليه علة (٩٦) في المعطوف وسابقا في الرتبة عليه وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ ﴾ (٩٧)، والضرب هنا لا بد أن يسبق الانفجار، فلا بد للمأمور أن ينصاع لأمر ربه، ويكون التقدير على هذا فاضرب فانفجرت، ونحو قوله تعالى : ﴿ أَوَلَمْ يَنْظُرُوا ﴾ (٩٨) والتقدير أعموا ولم ينظروا، وقوله تعالى : ﴿ أَفَلَمْ يَسِيرُوا ﴾ (٩٩) والتقدير أمكنوا فلم يسيروا (١٠٠) .

حذف المفعول :

حذف المفعول في العربية كثير جدا، وأغراض حذفه متعددة، ويكثر حذفه بعد «لو شئت» (١٠١) نحو قوله تعالى : ﴿ فَلَوْ شَاءَ لَهَذَاكُمْ أَجْمَعِينَ ﴾ (١٠٢) والتقدير لو شاء هدايتكم .

كما يحذف المفعول بعد نفي العلم نحو قوله تعالى : ﴿ إِلَّا إِنَّهُمْ هُمُ السُّفَهَاءُ وَلَكِنْ لَا يَعْلَمُونَ ﴾ (١٠٣) والتقدير لا يعلمون أنهم سفهاء .

وقد يحذف المفعول مراعاة للفاصلة نحو قوله تعالى : ﴿ وَالضُّحَى، وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَى مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى ﴾ (١٠٤)، والتقدير : (وما قلاك) وحذف الكاف مراعاة لفواصل الآي كما نرى في : الضحى ، سجدى ، قلى .

ويحذف المفعول أيضا للاختصار نحو قوله تعالى : ﴿ عَلَى أَنْ تَأْجُرَنِي ﴾ (١٠٥) وكلمة «تأجر» فعل متعد حذف مفعوله الثاني وتقديره : على أن تأجرني نفسك .

وقد يحذف المفعول للاحتقار ، نحو قوله تعالى : ﴿ كَتَبَ اللَّهُ لَأَغْلِبَنَّ أَنَا وَرُسُلِي ﴾ (١٠٦) والتقدير (لأغلبن . . . الكفار) .

ويكثر حذف المفعول في رؤوس الآي نحو قوله تعالى : ﴿ أَفَلَا تَسْمَعُونَ ﴾ (١٠٧) وقوله ﴿ أَفَلَا تُبْصِرُونَ ﴾ (١٠٨) .

وحذف المفعول للمشبهة قد يأتي لغرض البيان بعد الإبهام كقوله عز وجل : ﴿ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَذَهَبَ بِسَمْعِهِمْ وَأَبْصَارِهِمْ ﴾^(١٠٩) وقوله تعالى : ﴿ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهَدْيِ ﴾^(١١٠) والتقدير^(١١١) لو شاء الله فعل ذلك لفعل .

ومن غريب حذف المفعول «حذف المقول مع بقاء القول»^(١١٢) ومثاله من قوله تعالى : ﴿ قَالَ مُوسَى : أَتَقُولُونَ لِلْحَقِّ لَمَّا جَاءَكُمْ ﴾^(١١٣) والتقدير : (هو سحر) .

وقد يحذف مفعولا الفعل المتعدي لمفعولين (أعطى وغيره) نحو قوله تعالى : ﴿ فَأَمَّا مَنْ أُعْطِيَ ﴾^(١١٤) أي من أعطى الناس خيرا أو صدقة .

وقد يحذف المفعول الثاني فقط نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَى ﴾^(١١٥) والتقدير : يعطيك خيرا .

وقد يحذف المفعول الأول دون الثاني، نحو قوله تعالى : ﴿ حَتَّى يُعْطُوا الْجِزْيَةَ ﴾^(١١٦) والتقدير حتى يعطوك الجزية .

وحذف المفعول كثير في أقوال العرب منظومهم ومنثورهم . غير أن المجال لا يتسع لذكر المواضيع بالتفصيل ، وفيما عرضناه من أمثلة القرآن الكريم فضل وغناء عما ضاق المجال عن ذكره هنا .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حذف الحال :

والأقوال فيه أنه لا يحسن حذف الحال^(١١٧) ، لأن الحال إما أن تكون مؤسسة أو مؤكدة ، والتأسيس يكون بالذكر كالتوكيد^(١١٨) ، ولكن قد يحذف الحال إذا أدل على دليل ، كما جاء في قوله تعالى : ﴿ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأْبًا ﴾^(١١٩) والمصدر (دأبا)^(١٢٠) هنا يقدر بالفعل تدأبون أي حالة كونكم تدأبون .

كما تحذف العرب الحال ، وذلك إذا كان قولاً أغنى عنه القول ، ويستفاد ذلك من قوله تعالى : ﴿ وَالْمَلَائِكَةُ يَدْخُلُونَ عَلَيْهِمْ مِنْ كُلِّ بَابٍ : سَلَامٌ عَلَيْكُمْ ﴾ ، والتقدير : يدخلون عليهم قائلين : (سلامٌ عليكم)^(١٢١) . فيكون الحال محذوفا والمشار إلى تقديره

(قائلين)، وهو القول وأغنى عن ذكره المقول وهو : (سلام عليكم) والأمثلة على ذلك كثيرة .

حذف التمييز :

والتمييز اسم نكرة يتضمن معنى «مِنْ» البينانية يرفع إبهام اسم سابق عليه أو إبهام نسبة^(١٢٢) . وذكر التمييز على هذا يكون من أعراضه رفع الإبهام وحذفه يزيد في الإبهام والعموم، ولذا قل حذفه .

ويحذف التمييز إذا دل عليه دليل أو لمقتضى الحال، وجاء حذف التمييز في العدد، فلو سألك سائل : كما صمت ؟ فإن المراد بالسؤال : كم يوما صمت ؟ ، لأن الصيام وفقا للشيعة يكون باليوم وليس بغيره من مقاييس الزمن . ومن أمثلة القرآن على حذف التمييز في العدد قوله تعالى : ﴿ عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ ﴾^(١٢٣) والتمييز المحذوف تقديره : (عليها تسعة عشر ملاكا)، وكذلك قوله تعالى : ﴿ إِنْ يَكُنْ مِنْكُمْ عِشْرُونَ صَابِرُونَ ﴾^(١٢٤) أي عشرون رجلا .

وشد حذف التمييز في باب نعم ، كما ورد في الحديث الشريف «مَنْ تَوَضَّأَ يَوْمَ الجمعة وبها ونِعِمَّتْ» ، والتقدير ونعمت رخصة، والتقدير فبالرخصة أخذ^(١٢٥) .

وحذف التمييز يكون لغرض بلاغي «وإذا لم يعلم المراد لزم ذكر التمييز إذا قصد الإبانة، فإن لم يرد ذلك وأراد الألغاز وحذف جانب البيان لم يوجب على نفسه ذكر التمييز، وهذا إنما يصلحه ويفسده عرض المتكلم»^(١٢٦) .

حذف المنادى :

وقد يحذف المنادى بعد حرف الجر (اللام) وذلك لضرورة شعرية كما ورد في قول الشاعر :

فخير نحن عند الناس منكم إذا الداعي المثوب قال : يالا^(١٢٧)

أراد يالبيني فلان .

كما يحذف المنادى بعد «ليت» نحو قولك، ياليت، فأداة النداء حرف يختص بالدخول على الأسماء، وليت حرف ناسخ، ولا معنى لدخول حرف النداء يا على الحرف الناسخ «ليت» ولا بد أن يكون الاسم مقدرا أي ياهؤلاء . . . ليت .

وعلى هذا تخريج قوله تعالى ﴿أَلَا يَا اسْجُدُوا﴾، وكما أسلفنا فالنداء لا يدخل على الأفعال والمراد: ألا ياهؤلاء اسجدوا: وهذا رأي محمد بن يزيد وخالفه ابن جني في الرأي حيث اعتبر «يا» خالصة للتنبيه ومجردة من النداء^(١٢٨). وصاحب البرهان جاري ابن جني في رأيه حيث لا نداء في الآية^(١٢٩) .

حذف الاسم الموصول والصلة والعائد :

والموصول ضربان : موصول اسمي وآخر معرفي .

والموصول الاسمي هو كل اسم افتقر إلى عائد وصلة، والموصولات بشكل عام تحتاج إلى صلة بعدها، والغرض من ذكر الصلة بعد الموصول بيان المراد منه وتكملة معناه، وإزالة ما يكتنف الموصول من إبهام وخفاء^(١٣٠)، وقد يقع الحذف في الموصول والصلة والعائد كما يلي :

أ - حذف الموصول :

وهو قليل غير أنه ورد في لغة العرب أمثلة تشير إلى حذف الموصول الأسمى مع بقاء صلته نحو قول الشاعر :

فَمَنْ يَهْجُو رَسُولَ اللَّهِ مِنْكُمْ وَيَمْدَحُهُ وَيَنْصُرُهُ سَوَاءٌ^(٣١)

والتقدير : ومن يمدحه وينصره

وحذف الموصول الاسمي جائز عند الكوفيين والأخفش وابن مالك ، ويشترط لجواز حذفه أن يكون معطوفاً على موصول آخر، واحتجوا لذلك بقوله تعالى ﴿أَمَّا

بِالَّذِي أَنْزَلَ إِلَيْنَا وَأَنْزَلَ إِلَيْكُمْ ﴿١٣٢﴾ لأن مفهوم (الذي أنزل إلينا) هو غير (الذي أنزل إليكم)، فيكون تقدير الموصول الثاني (الذي أنزل إليكم) وهو موصول آخر مغاير تماماً للموصول الأول الذي عطف عليه ، ولذا جاز حذفه .

ب - حذف الصلة :

وحذف الصلة يأتي على قلة ، ويجوز حذفها للدلالة صلة أخرى نحو قول الشاعر :

نَحْنُ الْأَلَى فَاجْمَعْ جُهوْ عَكَ ثُمَّ وَجَّهْهُمْ إِلَيْنَا (١٣٣)

والتقدير نحن الألى عرفوا بالشجاعة ، أو الألى جمعوا جموعهم . . . وهو ما دل عليه المقام .

كما يجوز حذف صدر الصلة وفقاً لما جاء في قوله تعالى : ﴿ثُمَّ لَنَزَعَنَّ مِنْ كُلِّ شِيعَةٍ أَيْهَمَّ أَشَدُّ عَلَى الرَّحْمَنِ عِتِيًّا﴾ (١٣٤) والتقدير أَيْهَمُّ هو أشد .

ج - حذف العائد :

والعائد إما أن يكون مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً كما يلي :

١ - العائد المرفوع : يجوز حذفه مع (أي) نحو : يعجبني أَيْهَمُّ قائم والتقدير أَيْهَمُّ هو قائم .

أما إذا كان الموصول غير (أي) فيشترط لجواز حذفه أن تطول الصلة نحو : ما أنا بالذي قاتِلُ لَكَ سوءاً ، والتقدير بالذي هو قاتِلُ لك سوءاً غير أن الكوفيين لم يشترطوا لجواز حذف العائد طول الصلة ، وحلوا على ذلك قراءة بعضهم «تماماً عَلَى الَّذِي أَحْسَنُ» (١٣٥) برفع (أحسن) والتقدير الذي هو أحسن .
ملحوظة : إذا كان العائد مرفوعاً وخبره ليس مفرداً لم يجز الحذف .

٢ - العائد المنصوب : ويشترط لجواز حذفه أن يكون ضميراً متصلاً ، وأن يكون ناصبة فعلاً تاماً أو وصفاً هو غير صلة (ال) (١٣٦) كما جاء في قوله تعالى : ﴿يَعْلَمُ مَا

تُسْرُونَ وَمَا تُعْلِنُونَ ﴿١٣٧﴾ ، والتقدير : ما تسرونه وما تعلنونه ، ونحو قول الشاعر :

ما الله مُوليكَ فضلٍ فاحمِدهُ بهِ فما لدى غيرهِ نفعٌ ولا ضررُ ﴿١٣٨﴾
أي الذي الله موليكه فضل .

٣ - العائد المجرور ، وينقسم إلى قسمين :

أ - المجرور بالاضافة : يجوز حذفه اذا كان المضاف وصفا عاملا بمعنى الحال والاستقبال ، نحو قوله تعالى : ﴿ فاقض ما أنت قاض ﴾ ﴿١٣٩﴾ والتقدير ما أنت قاضيه .

ب - المجرور بحرف الجر : واشترط لجواز حذفه أن يكون الموصول ، أو ما وصف بالموصول مجروراً بحرف مماثل في لفظه ومعناه ومتعلقه للحرف الذي جربه العائد نحو قوله تعالى : ﴿ وَيَشْرَبُ مِمَّا تَشْرَبُونَ ﴾ ﴿١٤٠﴾ والتقدير مما تشربون منه ، والضمير العائد المحذوف (منه) مجرور بحرف الجر (من) وكلاهما متعلق بالفعل (يشرب) اللفظ واحد ، والمعنى واحد وبصفة عامة فإن جواز حذف العائد يشترط فيه أن يفيد الربط بين الموصول وصلته ، فلا يكون بعد حذفه في الجملة ضمير آخر صالح للربط والعود .

حذف الفعل والجملة

الحذف عند العرب من آيات الفصاحة ، وأينما وجد الحذف في لسانهم فإنه مؤشر لجمال في الأسلوب ، وقوة في المعنى ، وغناء في البيان .

وحذف الفعل في كلامهم كثير جدا ، والفعل أينما وجد فإنه يفيد معنى الجملة ، ولذا فإننا سنقتصر حديثنا تحت هذا العنوان على حذف الفعل والجملة بأنواعها كما يلي :

أولاً : حذف الفعل :

إن في ظاهرة الحذف عند العرب لدليل قوة وفصاحة ، ولقد وقع الحذف في كل

أجزاء الكلام من اسم وفعل وحرف، وبعد أن فصلنا القول في حذف الاسم آنفا ننتقل إلى حذف الفعل فيما يلي :

وحذف الفعل عند العرب ينقسم إلى قسمين^(١٤١) :

أ - الخاص : ويكون ذلك بتقدير الفعل (أمدح)، لأن المدح بلا شك يهدف إلى تسليط الضوء على الممدوح دون غيره، فيزيد من دلالة اللفظ على المعنى المقصود وهو المدح، وذلك نحو قوله تعالى : ﴿ وَالصَّابِرِينَ فِي الْبَأْسَاءِ وَالضَّرَّاءِ ﴾^(١٤٢) .
والتقدير : امدح الصابرين .

والخصوص كما يكون في المدح فإنه يكون في الذم أيضاً، ومثاله ما ورد في قوله تعالى ﴿ وَأَمْرَأَتَهُ حَمَّالَةَ الْخَطْبِ ﴾^(١٤٣) في قراءة النصب لكلمة (حمالة)، والسياق في الآية هو ذم لامرأة أبي لهب فنصبت (حمالة) على الذم بتقدير كلمة (أذم) حمالة الخطب .

ب - العام : والمراد بالعام : «كل منصوب دل عليه الفعل لفظاً أو معنى أو تقديراً» كما يقول صاحب البرهان^(١٤٤) .

ومثال اللفظ يستفاد من قوله تعالى : ﴿ إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ ﴾^(١٤٥) فقد جاء التقدير فيها من لفظ الفعل (انشقت) التالي للاسم فتكون كلمة (السما) على هذا فاعل لفعل محذوف تقديره (انشقت) يفسره اللفظ الموجود التالي للاسم .

ومثال المعنى ما جاء في قوله العزيز الحكيم ﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾^(١٤٦) والتقدير هنا يستفاد من المعنى : أي ابدأ أو اقرأ بسم الله

اختلف النحاة في موضوع التقدير، هل يكون تقدير الفعل في بداية الجملة أو بعدها ، فعند الذبح تقول : بسم الله أذبح . فالكوفيون يقدرون الفعل في بداية الجملة، والبصريون يقدرونه مؤخراً^(١٤٧) .

أما التقدير : فيكون في جواب لطلب وقع في الكلام كالأستفهام والأمر نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَئِنْ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾^(١٤٨) والتقدير :

خلقهن الله . ومثال الأمر قوله تعالى : ﴿ كُونُوا هُودًا أَوْ نَصَارَى تَهْتَدُوا ، قُلْ بَلْ مَلَكُ
إِبْرَاهِيمَ ﴾ (١٤٩) والتقدير، بل نتبع ملة ابراهيم .

ثانياً : حذف الجملة :

ونحن عندما نذكر الفعل فإننا نعني الجملة ، إذ لا بد لكل فعل أن يكون له فاعلا ،
فإذا حذف الفعل والفاعل معه ، فإن الحذف بذلك يصحح حذف جملة ، ويقع ذلك في
أسلوب الشرط - جملة الشرط وجوابه ؛ ويقع ايضا في جملة القسم كما يلي :

أ - جملة الشرط : والعرب في لغتهم يميلون في كثير من الأحيان إلى الإيجاز والاختصار
وعدم التكرار كل في موضعه ، سيما إذا وجد دليل على المعنى ، وكثر ذلك عندهم في
بعض الأساليب ومنها أسلوب الشرط فحذفوا جملة الشرط وجاء ذلك في أسلوب
القرآن الذي تحدى العرب في لسانهم وهم امرء الفصاحة والبيان ومثال ذلك قوله
تعالى : ﴿ قُلْ لِعِبَادِيَ الَّذِينَ آمَنُوا يُقِيمُوا الصَّلَاةَ ﴾ (١٥٠) والحذف الواقع في
الآية كما نرى هو حذف جملة الشرط ، وذلك لورود الدليل عليه في جملة الشرط
وهو: (تقيموا) ، فيكون التقدير على هذا : ان قلت أقيموا يقيموا ، والأمثلة على
ذلك كثيرة .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ب - حذف جملة جواب الشرط : وكما حذفت جملة الشرط في لسان العرب ، فإنهم قد
حذفوا أيضاً جملة جوابه والأمثلة على ذلك كثيرة في القرآن الكريم وإشعار العرب
وأقوالهم ، نكتفي منها بمثال من القرآن الكريم من قوله تعالى : ﴿ فَإِنْ اسْتَطَعْتَ
أَنْ تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الْأَرْضِ ﴾ (١٥١) وتقدير جملة جواب الشرط المحذوفة هنا :
(فافعل) .

ج - حذف جملة القسم : وذلك كثير جدا ، فأينما وجد أسلوب القسم وجملة القسم
غير موجودة فهي حتما مقدرة ومثال ذلك قوله تعالى : ﴿ لَأَعَذَّبَنَّكَ عَذَابًا
شَدِيدًا ﴾ (١٥٢) والتقدير : لئن لم يفعل ... لأعذبه .

تعقيب :

قد تحذف العرب الكلام برمته^(١٥٣) في أسلوب الشرط فيقع الحذف على فعل الشرط وجوابه نحو قولهم : « افعِلْ هَذَا وَإِمَالًا » والتقدير : إن كنت لا تفعل غيره فافعله .

وقد يقع الحذف أيضا في جملة أو أكثر من جملة ، نحو قول الشاعر :

وإن يكن طبعك الدلال فلو في سالف الدهر والسنين الخوالي^(١٥٤)
والتقدير : أن كان عادتك الدلال - فلو كان فيما مضى لاحتملناه منك .

ثالثاً : حذف الأجوبة :

وكما حذفت الجملة لوجود الدليل عليها ، فإن الأجوبة تحذف هي الأخرى للدلالة عليها ، ولأسباب وفوائد متعددة تتعلق بفصاحة القول ، وجمال الأسلوب وبلاغة الایجاز .

والأجوبة المقصودة بالتناول في هذا المجال هي جواب الطلب أو الشرط أو القسم كما يلي :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أ - حذف جواب الطلب : نحو قوله تعالى : ﴿ فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى ﴾^(١٥٥) . فالطلب هنا قوله تعالى : (اضربوه) ولا بد له من جواب ، وجوابه تعدد في المعنى وتقديره : فضرِبوه فحي ، فقلت « كذلك نحي الموتى »

ب - حذف جواب القسم : ويكون ذلك في الكلام لعلم المستمع إليه بالمراد منه ، ومثال ذلك قوله تعالى : ﴿ وَالنَّازِعَاتِ غُرُقًا ، وَالنَّاشِطَاتِ نَشْطًا ، وَالسَّابِحَاتِ سَبْحًا ، فَالسَّابِقَاتِ سَبْقًا ، فَالْمُدَبِّرَاتِ أَمْرًا ، يَوْمَ تَرْجُفُ الرَّاجِفَةُ ﴾^(١٥٦) ولما أنكر الكفار البعث ، وتساءلوا عنه إن كان واقعاً ، ويستفاد معنى تساؤلهم من خلال قوله تعالى : ﴿ أَإِنَّا لَمَرْدُودُونَ فِي الْحَافِرَةِ ﴾^(١٥٧) ، فجاء القسم في الآية :

﴿وَالنَّازِعَاتِ غَرْقًا...﴾ مؤكداً لوقوع البعث، غير أن جواب القسم حذف لوجود الدليل عليه في قوله تعالى : يوم ترجف الراجفة ، وتقدير الجواب المحذوف يكون (لتبعثن ولتحاسبن) .

جـ - حذف جواب الشرط في لو، ولولا، وذلك موجود في لسان العرب بكثرة، والشرط في لو يعني الربط بين جملتين لتصير وكأنها جملة واحدة، فينجم عن ذلك طول، واستكمالاً لأسباب الفصاحة في الكلام لا بد من الحذف الذي يقع في جواب الشرط، سيما إذا كانت الدلالة على الحذف ماثلة وقوية، كما جاء في قوله تعالى : ﴿وَلَوْ تَرَىٰ إِذِ الظَّالِمُونَ فِي غَمَرَاتِ الْمَوْتِ﴾^(١٥٨) فيكون التقدير هنا: لرأيت عجباً أو عظيماً أو لرأيت سوء حالهم أو منقلبهم .

وقد يحذف جواب الشرط في لو ولولا يقصد المبالغة في الأمر نحو قول العزيز الحكيم ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ...﴾^(١٥٩) وجواب لولا هنا محذوف تقديره : لكان هذا القرآن .

والمبالغة في الآية جاءت لأحداث الوقع المناسب في نفس السامع والحذف أبلغ من التصريح بالجواب «لأنه لو صرح بالجواب لوقف الذهن عند المصرح به فلا يكون له ذلك الوقع»^(١٦٠) .
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حذف الحرف

سبق أن ذكرنا أن الحذف في العربية يجري في الاسم والفعل والحرف وبعد أن بينا مواضع الحذف في الاسم والفعل والجملة، فإننا سنبين المواضع التي يحذف فيها الحرف، وستتناول هذه الحروف طبقاً لترتيبها المعجمي، وسنذكر الحروف التي يجري فيها حذف كما نفعل الحروف التي لا يجري الحذف فيها على النحو التالي :

حذف الهمزة : وتحذف الهمزة^(١٦١)، إذا وقعت فاء وعينا ولاما كما يلي :

- أ - فاء : نحو : ويلمه، ويقال أصلها ويل أمه .
ب - لا ما ، نحو : جا ، يجي ، وأصلها جاء، يجيء .

جـ - عينا في : أريت . وتصريفاتها .

ومن خلال ما سبق من الأمثلة فإننا نرى أن الغرض من الحذف في «ويلمه» هو الاختصار، وفي الأمثلة الأخرى الغرض منه هو التخفيف .

كما تحذف الهمزة لعلّة أو وجهة نظر نحوية، ومثال ذلك حذف الهمزة من مضارع الفعل «أَكْرَمَ» ومضارعها «أُكْرِمُ أنا» والأصل فيها أُكْرِمَ، فحذفت الهمزة الثانية، وكذلك تُؤَكِّرِم، تُؤَكِّرِم، يُؤَكِّرِم فحملت التاء والنون والباء على الهمزة، فحذفت الهمزة معهن كما حذفت مع الهمزة ليتفق الباب ولا تختلف حروف المضارعة (١٦٢) .

وتحذف الهمزة أيضاً في أسلوب الاستفهام نحو قول الكميت :

طربت وما شوقا إلى البيض أطرب ولا لعبا وذو الشيب يلعب (١٦٣)
والتقدير فيها «أؤذو» بحذف الهمزة .

حذف الباء : وهو كما نعلم من حروف الجر، والجار شديد الصلة بالمرجور، ولذا قبح عندهم حذف الجار وبعية جره بحاله إلا ما شذَّ عنهم، من ذلك ما حكاه سيبويه من قولهم في القسم مع الخبر لا الاستفهام، وذلك قولهم، اللَّهُ لَأَقُومَنَّ (١٦٤) والتقدير بالله لَأَقُومَنَّ، وحرف الباء محذوف كما نرى

وروى عن العرب أنهم حذفوا الباء في جواب الاستفهام، إذ قيل لبعضهم: كيف حالك؟ فقال: خير، عافاك الله، والتقدير بخيرٍ فحذف الباء .

حرف التاء : وتحذف التاء للتخفيف حيث حذفت «عينا» كما جاء في كلمة (سه)، وأصلها: (سته) .

كما تحذف التاء من الفعل إذا كانت مضعفة، نحو: اتَّخَذَ - تَخَذَ . ويستدل على ذلك من قوله تعالى: ﴿لَوْ شِئْتَ لَتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾ (١٦٥) كما حذفت التاء من الفعل «اتَّقَى» فصارت: تَقَى . ومثالها قول خدّاش بن زهير :

تَقَوْهُ أَيُّهَا الْفِتْيَانُ إِنِّي رأيتُ اللَّهَ قَدْ غَلَبَ الْجُدُودَا (١٦٦)

وأراد الشاعر : « أَتَقَوَّه » فحذف التاء فصارت : « تَقَوَّه » .

وقول الشاعر :

قَصْرَتْ لَهُ الْقَبِيلَةُ إِذْ تَجَهَّنَّا وَمَا ضَاقَتْ بِشِدَّتِهِ ذِرَاعِي (١٦٧)

والمراد : « اتجهنا » فحذف التاء وصار الفعل « تَجَهَّنَّا » ومن استعملات حرف التاء إنه يأتي علامة للتأنيث في الأفعال ، وقد يفضل حذف التاء من الفعل إذا فصل بينها وبين الفاعل المؤنث بـ «إِلَّا» (١٦٨) نحو قولك «ما قامَ إِلَّا هُندُ» ، وما طَلَعَ إِلَّا الشَّمْسُ .

وقد تحذف التاء من الفعل بلا فصل ، وهذا قليل وهو مخصوص بالشعر ، والضرورة الشعرية تلعب دوراً بينا في الحذف ، وهناك على سبيل المثال قاعدة نحوية واضحة وصريحة في وجوب تأنيث الفعل للفاعل ، وذلك إذا كان هناك ضمير في الجملة يعود على مؤنث سواء كان تأنيثه حقيقياً أم مجازياً .

ووجدنا الشعراء قد حذفوا التاء من الفعل مع أنها واجبة الإثبات فيه نحو قول الأَعشى :

فَأَمَّا تَرِينِي وَلِي لِمَهْ فَإِنْ الْحَوَادِثُ أَوْدَى بِهَا (١٦٩)

ونلاحظ أن الشاعر هنا قد حذف التاء من الفعل «أودى» وكان الحق فيها وجوب اثباتها : لأن الضمير «فيها» عائد على كلمة الحوادث وهي مؤنثة والحذف جاء هنا للضرورة الشعرية .

حذف الفاء : وتحذف الفاء للتخفيف إذا وقعت مضعفة نحو : أفٍ ، فقالوا : أفٌ بحذف إحدى الفاءين .

كما تحذف فاء الجواب للضرورة والاختصار نحو قول الشاعر (١٧٠) :

مَنْ يَفْعَلُ الْحَسَنَاتِ اللَّهُ يَشْكُرُهَا وَالشَّرَّ بِالشَّرِّ عِنْدَ اللَّهِ مِثْلَانِ
والتقدير : فالله يشكرها .

وقدروا حذف فاء الجواب من الآية الكريمة : ﴿ اَنْ تَرْكَ خَيْرًا الْوَصِيَّةُ لِلْوَالِدَيْنِ ﴾ (١٧١) أي : فالوصية (١٧٢) .

حذف اللام : واللام تأتي لمعان مختلفة في اللغة كالجزم والجر والابتداء وغيرها .
وقد تحذف اللام الجازمة والجارّة في الشعر وذلك للضرورة وذلك نحو قول الشاعر :

فتضحى صريعاً ما تجيب لدعوة ولا تسمع الداعي ويسمّعك من دعا (١٧٣)

والمراد «وَلَيْسَمْعُكَ» ، فحذف اللام الجازمة لضرورة الشعر وإقامة الوزن - وقد تحذف لام الابتداء التي تلحق بعد ، نحو قوله تعالى : ﴿ قَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا وَقَدْ أَفْلَحَ مَنْ رَكَاهَا ﴾ (١٧٤) .

كما تحذف اللام بعد لو إذا لم يكن القسم ظاهراً نحو قول الشاعر :

فَلَوْ أَنَّ قَوْمِي أَنْطَقْتَنِي رِمَاحَهُمْ نَطَقْتُ وَلَكِن الرِّمَاحِ أَجْرَتِ (١٧٥)
والمراد : لَنَطَقْتُ بحذف اللام .

وقدروا في الآية : ﴿ لَوْ نَشَاءُ جَعَلْنَاهُ أُجَاجًا ﴾ (١٧٦) .

فحذفوا لام جواب «لو» والتقدير «لو نشاء لجعلناه . . . » كما حذفوا لام «لافعلن» للضرورة الشعرية نحو قول عامر بن الطفيل :

وَقَتِيل مُرَّةً أَثَارُنْ ، فَإِنَّهُ فِرْعُ ، إِنَّ أَخَاكُمْ لَمْ يَثَّارِ (١٧٧)
والتقدير : لَأَثَارُنْ .

وحذفوا أيضاً اللام الموطئة للقسم ، ويُستفاد ذلك من قوله عزَّ وجلَّ : ﴿ وَإِنْ لَمْ يَنْتَهُوا عَمَّا يَقُولُونَ لَيَمَسَّنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا ﴾ (١٧٨) ، والتقدير والله لئن لم ينتهوا . . . فحذفت هنا اللام الموطئة للقسم .

حذف النون : ويأتي حرف النون لاستعمالات متعددة في اللغة كالتوكيد والتنوين ، ويأتي علامة للتنبيه والجمع كما يأتي أصلاً في الكلمة ويأتي حرف النون أيضاً للوقاية من الكسر .

ويجوز حذف نون التوكيد للضرورة الشعرية كما جاء في قول الشاعر :

فلا وأبى لَنَأْتِيهَا جَمِيعاً ولو كانت بها عرب وروم^(١٧٩)
والتقدير : «لَنَأْتِيَنَّهَا» .

ويجب حذف نون التوكيد الخفيفة اذا لقيها ساكن نحو قولك : اكتبَ الدرس
بفتح الباء والأصل : اكتبُن .

أما نونا التثنية والجمع فإن قاعدة الحذف مضطردة فيها عند الإضافة كقولك :
جاء طالبا العلم ، وحضر مدرسو الفصل ، والأصل فيها طالبان ومدرسون .
والتنوين يحذف في المواضع التالية :

أ - اذا دخلت أل التعريف على الاسم نحو : جاء الرجل ؛ لأنك بدون أل التعريف
تَقُولُهَا بالتنوين «جاء رجل» .

ب - وتحذف عند الإضافة نحو قولك : هذا كتابك : فلو أَقْصَيْتَ الإضافة لقلت :
هذا كتاب «لك» .

ج - اذا كان الاسم ممنوعا من الصرف ؛ لأن القاعدة فيه إنه لا يُجَرُّ ولا يُنَوَّن نحو
قولك : جاءت فاطمة ، ورأيت سليمان ، ومررت بأحد .

د - كما يحذف التنوين من الاسم إذا لحقه علامة للنسبة^(١٨٠) وذلك نحو قولك :
واغلام زيداه، ووا أبا جعفراه، ولم يقولوا : واغلام زيداه ولا وا أبا جعفر آه .
هـ - وحذفوا التنوين مما تكون فيه كلمة «ابن» وصفا لَعَلِمٍ أو كُنْيَةٍ أو لَقَبٍ مضافا إلى
عَلِمٍ أو كُنْيَةٍ أو لَقَبٍ .

فأما العلم نحو قولك : رأيت زيد بن عمر .

والكنية نحو قولك : هذا زيد بن أبي بكر .

واللقب نحو قولك : سررت بزيد بن ثعلب .

ونلاحظ من الأمثلة السابقة أن التنوين قد حذف من الاسم الأول زيد وذلك
لكثرة الاستعمال ولالتقاء الساكنين^(١٨١) .

وأجازت العرب حذف حرف النون الذي يكون أصلاً في الكلمة لالتقاء الساكنين في الفعل «يكون»، والحرف «لكن». وذلك نحو قول الشاعر :

فإن لآتك المرأة أبدت وسامةً فقد أبدت المرأة جهةً ضيغم^(١٨٢)

والشاهد في البيت هنا في «لآتك» أصلها «لا تكون» فحذفت الواو للتخفيف وكذلك حذفت النون، وحركة الإعراب تلزمها على النون المحذوفة .

أما حذف النون من «لكن» فقد ورد في أشعار العرب نحو قول الشاعر :

ولآك اطلباني ذات بعل محلها دواء وخيم بالعذيب ظليل
والشاهد هنا حذف النون من لكن .

وكما وقع حذف النون في الأفعال فإنه قد وقع حذفها أيضاً من الحروف كما لاحظنا ذلك في لكن . ونُحذف النون أيضاً من إنَّ وأنَّ وذلك للتخفيف نحو قوله تعالى : ﴿ إِنَّ كُلَّ نَفْسٍ لَّمَّا عَلَيْهَا حَافِظٌ ﴾^(١٨٣) .

ARCHIVE

والتقدير وأنه ونحو قول الشاعر :

شلتَّ يمينك أن قتلتَ مسلماً وجبت عليك عقوبة المتعمد^(١٨٤)

واستكمالاً لموضع حذف النون فإنه لا يفوتنا أن نذكر موضع حذفها من الاسم إذا وقعت فيه عبثاً . نحو مذ والأصل فيها «مند» لأن ذلك يظهر عندنا في تصغير الاسم «مذ» لو أطلقناه على رجل فتقول «منيذ» .

وحذفت النون لآما في كلمة «دون» وهو اللعب واللهو نحو قول الرسول الكريم صلوات الله عليه ولست من ددٍ ولا ددٍ مني^(١٨٥) .

وكنا قد ذكرنا فيما سبق أن النون تستعمل للوقاية من الكسر والأولى إثباتها وعدم حذفها لتحقيق غرض الوقاية . غير أنها حذفت في هذا الوضع أيضاً في نحو «ليتي أو لعلني» فحذفوها هنا وقالوا «ليتي، ولعلي» نحو قول الشاعر :

كمنية جابر اذ قال ليتي أصادفه وأفقد جل مالي^(١٨٦)

كما حذفت النون من «لذن» تشبيها لها بتنوين اسم الفاعل^(١٨٧) وذلك للتخفيف فقالوا: من لد الحائط، ولد الصلاة .

كما حذفت أيضا ولا ساكن بعدها نحو قول الشاعر: ^(١٨٨)

من لد شولا فيلى اتلائها .

حذف واو الحال : وتحذف للتخفيف والاختصار مع وجود الدليل على الحال .

نحو قول الشاعر :

نصف النهار الماء غامره ورفيقة بالغيب لا يدري^(١٨٩)

أي والماء غامره .

الألف والواو والياء : وهي كما نعلم حروف لينة واصطلح اللغويون على تسميتها بحروف العلة ، وكما نعلم فإن هذه الحروف تأتي مع الأفعال والأسماء وأكثر ما يقع الحذف فيها عندما تكون في الأفعال .

أ - الفعل المضارع : (الناقص) وهو الذي ينتهي بواحد من حروف العلة الألف «يشقى» والواو «يسمو» والياء «يرمي» فإن هذه الحروف تحذف من الأفعال كعلامة للجزم فنقول : لم يشق ، ولم يسم ، ولم يرم ، والأفعال تجزم بحذف حروف العلة .

ب - فعل الأمر : ادع ، اشع ، ارم فالأصل فيها بالواو والألف ، والياء غير أن حروف العلة هنا حذفت من الأفعال ثلاثة للبناء فنقول فيها أفعال مبنية على حذف حرف العلة .

كما تحذف هذه الحروف من الأفعال المضارعة اذا كانت جوفاء وكذلك من أفعال الأمر .

أما في الفعل المضارع فإنها تحذف للتخفيف إذا سبقت هذه الأفعال بأحد الجوازم نحو قولك : لم يستطع ، ولم يقل ولم يخف وأصلها : يستطيع ، يقول ويخاف .

ونحذف من فعل الأمر لعلل صرفية نحو قولك قل ، صم وغيرها .

هذا عن حذف حروف التهججي ، أما الحروف الأخرى من غير حروف التهججي فإنها أيضا يقع فيها حذف ، غير أنه قليل ، وسأسوق أمثلة على حذف بعض هذه الحروف كما يلي :

حرف النداء : نحو قوله تعالى : ﴿ يوسف أعرض عن هذا ﴾ (١٩٠) والتقدير : يايوسف .

أن الناصبة (١٩١) : خذ اللص قبل يأخذك والتقدير قبل أن يأخذك .
ما المصدرية : نحو قول الشاعر :

بآية يقدمون الخيل شُعْثَا كأن على سنانكها مداما (١٩٢)
والتقدير بآية ما يقدمون .

لا النافية : ويطرد ذلك في جواب القسم نحو قوله تعالى ﴿ تالله تفتؤ تذكر يوسف ﴾ (١٩٣) والتقدير لا تفتؤ . . . ونحو قول الشاعر :

فقلت يمين الله ابرحُ قاعدا ولوقطعوا رأسي لديك وأوصالي (١٩٤)
والتقدير لا أبرح .

قد : وقد حذف بعد اللام الموطئة للقسم نحو قول امرئ القيس حلفت لها بالله حلقة فاجر لنا ما فما أن من حديث ولا صالي (١٩٥) والتقدير لقد ناموا .

كي المصدرية : نحو قولك «جئت لتكرمني» والتقدير لكي تكرمني .

حذف أل (١٩٦) : للإضافة المعنوية وللنداء نحو : يارحمن والتقدير يا الرحمن .

وفي ختام هذا البحث فإنه لا بد من الإشارة إلى أنني التزمت فيه منهج الإشارة

والتنويه . لا منهج الحصر والتفصيل في مواضع الحذف في الاسم والفعل والحرف والجملة ؛ لأن مجال البحث لا يتسع لأكثر من هذا ، وعذري في ذلك أن ظاهرة الحذف في العربية تحتاج من مجلد لاحتوائها . وإن كان في العمر بقية أو متسع في الوقت فقد أخوض في مواضع الحذف بكثير من الحصر والتفصيل .
وما التوفيق إلا بالله .

مراجع البحث :

- ١ - الإتقان - جلال الدين السيوطي - المكتبة الثقافية - بيروت لبنان .
- ٢ - الأغاني لأبي فرج الأصبهاني - ابراهيم الأبياري - دار الشعب ١٩٧٤ .
- ٣ - الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري - محمد محيى الدين عبد الحميد - السعادة ١٣٨٠ هـ .
- ٤ - آمالي ابن الشجري - حيدر آباد ١٣٤٩ هـ .
- ٥ - البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل ابراهيم دار المعرفة بيروت .
- ٦ - تهذيب النحو - عبد الحميد سيد طلب - مكتبة الشباب - القاهرة .
- ٧ - خزانة الأدب للبغدادي - بولاق .
- الخصائص لابن جني - محمد علي النجار - دار الهدى - بيروت لبنان .
- ٨ - الدرر اللوامع لأحمد بن الأمين الشنقيطي .
- ٩ - سر الصناعة الجزء الأول - ابراهيم السقا وجماعته .
- ١٠ - سر الصناعة الجزء الثاني - مخطوط رسالة ماجستير الأزهر - أحمد أبو رشيد .
- ١١ - سر الفصاحة للأمير ابن سنان الخفاجي مطبعة محمد علي صبح - القاهرة .
- ١٢ - شرح الأشموني : منهج السالك إلى القبة ابن مالك تحقيق الأستاذ محيى الدين عبد الحميد دار الكتاب العربي بيروت لبنان .
- ١٣ - شرح ابن عقيل - محمد محيى الدين عبد الحميد - دار القلم .
- ١٤ - شرح المفصل لابن يعيش - محمد منير .

١٥ - شرح شواهد الشافية - للبغدادى تحقيق محمد محى الدين عبد الحميد - حجازي ١٣٥٦ هـ .

١٦ - كتاب سبيون - تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون دار القلم .

١٧ - لسان العرب لابن منظور طبعة بولاق .

١٨ - ما اتفق نقطة وكشف معناه - للمبرد تحقيق الأستاذ الميمى - القاهرة ١٣٥٠ هـ .

١٩ - مجالس ثعلب - تحقيق عبد السلام هارون ١٣٦٩ هـ .

٢٠ - المحتسب لابن جنى - تحقيق على النجدي ناصف وجماعته - القاهرة ١٣٨٦ هـ .

٢١ - معجم شواهد العربية - للأستاذ عبد السلام هارون - الطبعة الأولى ١٩٧٢ الخانجي / مصر .

٢٢ - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم ، فؤاد عبد الباقي .

٢٣ - مغنى اللبيب لابن هشام - محمد محى الدين عبد الحميد - مطبعة محمد علي صبح - القاهرة .

٢٤ - المنصف لابن جنى - تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله الأمين - الحلبي

١٣٧٩ هـ .

٢٥ - الهمع للسيوطي بتصحیح السيد محمد بدر الدين النعساني - السعادة

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

١٣٢٧ هـ .

الهوامش :

(١) اللسان لابن منظور «حذف» .

(٢) كتاب البرهان في علوم القرآن للإمام بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي .

(٣) البرهان في علوم القرآن للزركشي - تحقيق الأستاذ محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة بيروت ، انظر ج ٣ / ١٠٤ .

(٤) سر الفصاحة للأمير ابن سنان الخفاجي ص ١٩٩ مطبعة محمد علي صبح القاهرة طبعة ١٩٦٩ .

(٥) سر الفصاحة ص ٢٠٠ .

(٦) البقرة : ١٧٩ .

(٧) سر الفصاحة ص ٢٠٠ ، ٢٠١ .

- (٨) المرجع السابق .
- (٩) المرجع السابق ٢٠٢ .
- (١٠) الانتقائ للسيوطي ص ٥٤ .
- (١١) المرجع السابق ٥٨ .
- (١٢) انظر في الخصائص لابن جنى باب شجاعة العربية ج ٢ / ٣٦٠ .
- (١٣) الإنتقان ص ٥٨ .
- (١٤) الخصائص ٣٠ / ١ ، ٣٦٠ / ٢ وقائله الوليد بن عقبة بن أبي معيط وانظر شواهد الشافعية ٢٧١ والأغاني ١٣١ / ٥ البرهان ١١٧ / ٣ .
- (١٥) البرهان ١١٧ / ٣ .
- (١٦) البقرة : ١ كما وردت في فواتح سور أخرى .
- (١٧) البرهان ١١٧ / ٣ .
- (١٨) الأعراف : ١ ووردت أيضا في بداية غيرها من السور .
- (١٩) المائدة ٦ وانظر في ذلك البرهان ١١٧ / ٣ .
- (٢٠) الإنتقان ٦١ / ٢ .
- (٢١) النحل : ٨١ .
- (٢٢) النحل : ٨٠ .
- (٢٣) النحل : ٨١ .
- (٢٤) النحل : ٥ .
- (٢٥) انظر الإنتقان للسيوطي ج ٢ / ٦١ .
- (٢٦) النمل : ١٢ .
- (٢٧) البرهان : ١٢٩ / ٣ .
- (٢٨) الأحزاب : ٢٤ .
- (٢٩) البرهان : ١٢٣ / ٣ .
- (٣٠) المرجع السابق .
- (٣١) آل عمران : ١٥٩ .
- (٣٢) الحشر : ٩ وانظر المرجع السابق .
- (٣٣) الفرقان : ١٢ .
- (٣٤) الجمعة : ١١ .
- (٣٥) طه : ٤٩ .
- (٣٦) البرهان ١٣٤ / ٣ .
- (٣٧) الشمس : ١٣ .
- (٣٨) الزمر : ٧٣ .

- (٣٩) انظر البرهان (أسباب الحذف) .
- (٤٠) الفجر : ٤ .
- (٤١) انظر في ذلك البرهان ١٠٧/٣ والتحليل للأخفش .
- (٤٢) البقرة : ١٨ ، ١٧١ .
- (٤٣) بتصرف من الاتقان والبرهان والخصائص (باب الحذف) .
- (٤٤) يوسف : ٨٢ .
- (٤٥) آل عمران : ١٦٧ .
- (٤٦) الفاتحة : ١ .
- (٤٧) مغنى اللبيب لابن هشام ٦٠٣/٢ تحقيق الأستاذ محمد محيى الدين عبد الحميد - مطبعة محمد علي صبح - القاهرة ، وأنظر البرهان ١١٢/٣ والاتقان ٥٩/٢ .
- (٤٨) سورة هود : ٦٩ .
- (٤٩) سورة يوسف : ٨٥ .
- (٥٠) سورة القيامة : ١ والبلد : ١ .
- (٥١) المغنى ٦٠٩/٢ ، ٦١٠ .
- (٥٢) انظر في ذلك شرح الأشموني / منهج السالك إلى ألفية ابن مالك تحقيق الأستاذ محي الدين عبد الحميد - دار الكتاب العربي - بيروت / لبنان ، وشرح ابن عقيل باب الابتلاء ، وتهذيب النحو ١/١٨٦ ، ولقد تصرفت مجمع مواضع حذف المبتدأ من الكتب المذكورة كالبرهان للزركشي والمغنى لابن هشام ، والاتقان للسيوطي .
- (٥٣) فصلت : ٤٦ والتقدير : فعمله لنفسه ، وإساءته عليها .
- (٥٤) انظر فيه : شرح المفصل لابن يعيش ٨٦/٢ ، خزانة الأدب ٦٣/٢ مغنى اللبيب ١٤٠/٢ والبيت من لامية امرئ القيس .
- (٥٥) شرح ابن عقيل ٢٤٦/١ .
- (٥٦) ابن عقيل ٢٤٨/١ والأغاني ٨٤/١٦ - بولاق والبيت لأبي عطاء السدي من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية .
- (٥٧) شرح ابن عقيل ٢٥٠/١ .
- (٥٨) المرجع السابق .
- (٥٩) المرجع السابق ٢٥١/١ .
- (٦٠) المرجع السابق ٢٥١/١ ، ٢٥٢ الحاشية .
- (٦١) الخصائص ٣٧٣/٣ ، والبيت من شواهد الكتاب ٢٨٤/١ والخزانة ٣٨١/٤ .
- (٦٢) الخصائص ٣٧٥/٣ ، والخزانة ٦٥/٤ والكتاب ٢٣/١ .
- (٦٣) المرجع السابق .
- (٦٤) سورة الفجر ٢٢ .

- (٦٥) سورة النحل : ٢٦ .
- (٦٦) معنى اللبيب ٦٥٣/٢ .
- (٦٧) سورة النساء ٢٣ .
- (٦٨) سورة المائدة : ٢٣ .
- (٦٩) سورة المائدة : ١ .
- (٧٠) سورة النحل : ٩١ .
- (٧١) سورة البقرة : ١٩٧ .
- (٧٢) البرهان ١٤٦/٣ (حذف المضاف) .
- (٧٣) انظر ما اتفق لفظه واختلف معناه للمبرد تحقيق الميمني .
- (٧٤) البرهان ١٥٢/٣ .
- (٧٥) سورة نوح ٢٨ .
- (٧٦) البرهان للزركشي ج/٣ حذف المضاف والمضاف إليه .
- (٧٧) سورة الروم ٤٢ .
- (٧٨) سورة البقرة ٢٨ وفي غيرها من الآيات .
- (٧٩) المغنى ٦٢٤/٢ ، ٦٢٥ .
- (٨٠) البرهان ١٥٢/٣ .
- (٨١) سورة الواقعة : ٨٢ .
- (٨٢) سورة التوبة ١٠٢ وانظر البرهان ج ٣ حذف المجزور .
- (٨٣) سورة العنكبوت : ٤٥ .
- (٨٤) سورة طه : ٧ .
- (٨٥) البرهان ١٢٥/٣ .
- (٨٦) سورة الصافات ٤٨ .
- (٨٧) سورة سبأ : ١١ .
- (٨٨) انظر فيه مغنى اللبيب ٦٢٨/٢ .
- (٨٩) البرهان ١٥٥/٣ .
- (٩٠) سورة الكهف ٧٩ .
- (٩١) المغنى ٦٢٧/٢ .
- (٩٢) سورة النحل ٣١ .
- (٩٣) سورة الأنعام ١٣ : إذا فسرت «سكن بمعنى تحرك فلا تقدير انظر المغنى ٦٢٨/٢ .
- (٩٤) المغنى ٦٢٨/٢ .
- (٩٥) المغنى ٦٢٧/٢ .
- (٩٦) البرهان ١٥٧/٢ ، ١٥٨ .

- (٩٧) سورة الشعراء ٦٢ .
- (٩٨) سورة الأعراف ١٨٥ .
- (٩٩) سورة الأعراف ١٨٥ .
- (١٠٠) المرجع السابق .
- (١٠١) المرجع السابق .
- (١٠٢) سورة الأنعام ١٤٩ .
- (١٠٣) سورة البقرة ١٣ .
- (١٠٤) سورة الضحى ٣، ٢، ١ .
- (١٠٥) سورة القصص : ٢٧ .
- (١٠٦) سورة المجادلة : ٢١ .
- (١٠٧) سورة القصص : ٧١ .
- (١٠٨) سورة القصص ٧٢، الزخرف ٥١، الذاريات : ٢١ .
- (١٠٩) سورة البقرة : ٢٠ .
- (١١٠) سورة الأنعام : ٣٥ .
- (١١١) البرهان حذف المفعول .
- (١١٢) المغنى ٦٣٣/٢ .
- (١١٣) سورة يونس ٧٧ .
- (١١٤) سورة الليل : ٥ .
- (١١٥) سورة الضحى : ٥ .
- (١١٦) سورة التوبة : ٢٩ .
- (١١٧) الخصائص ٣٧٨/٢ .
- (١١٨) تهذيب النحو ٢٣/٢ .
- (١١٩) سورة يوسف : ٤٧ .
- (١٢٠) البرهان ١٧٩/٣ .
- (١٢١) سورة الرعد ٢٣ .
- (١٢٢) تهذيب النحو ٢١٥/٢ .
- (١٢٣) سورة المدثر : ٣٠ .
- (١٢٤) سورة الأنفال : ٦٥ .
- (١٢٥) المغنى ٦٣٤/٢ .
- (١٢٦) الخصائص ٣٧٨/٢ .
- (١٢٧) الخصائص ٢٧٦/٢ ، ٣٧٥/٢ .
- (١٢٨) المرجع السابق .

- (١٢٩) الخصائص ٣٧٣/٢ والمغنى ٦٣٤/٢ والبرهان ٣ باب الحذف .
- (١٣٠) تهذيب النحو ١٢٢/١ .
- (١٣١) البيت لحسان بن ثابت وانظر فيه تهذيب النحو ١٣٤/١ ، ومغنى اللبيب ٦٢٥/٢ .
- (١٣٢) العنكبوت ٤٦ .
- (١٣٣) البيت لعبيد بن الأبرص وانظر فيه المغنى ٦٢٥/٢ وتهذيب النحو ١٣٥/١ .
- (١٣٤) سورة مريم ٦٩ .
- (١٣٥) سورة الأنعام : ١٥٤ .
- (١٣٦) انظر تهذيب النحو ١٢٩/٢ .
- (١٣٧) سورة النحل ١٩ .
- (١٣٨) تهذيب النحو ٢٢٦/٢ وهو مجهول القائل .
- (١٣٩) سورة طه ٧٢ .
- (١٤٠) سورة المؤمنون ٣٢ .
- (١٤١) البرهان ١٩٦/٣ والمقصود هنا حذف الفعل وحده دون حذف الفاعل معه .
- (١٤٢) سورة البقرة : ١٧٧ .
- (١٤٣) الذهب : ٤ .
- (١٤٤) البرهان ١٩٩/٣ .
- (١٤٥) الانشقاق : ١ .
- (١٤٦) الفاتحة : ١ .
- (١٤٧) انظر البرهان ٢٠٠/٣ .
- (١٤٨) لقمان : ٢٥ . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- (١٤٩) البقرة : ١٣٥ .
- (١٥٠) ابراهيم : ٣١ .
- (١٥١) سورة الأنعام : ٣٥ .
- (١٥٢) سورة النمل ٢١ .
- (١٥٣) المغنى ٦٤٩/٢ .
- (١٥٤) المرجع السابق .
- (١٥٥) سورة البقرة ٧٣ .
- (١٥٦) النازعات : ٢٦ .
- (١٥٧) النازعات : ١٠ .
- (١٥٨) سورة الأنعام : ٩٣ .
- (١٥٩) سورة الرعد : ٢٣ .
- (١٦٠) البرهان للزركشي : ١٨٣/٣ .

- (١٦١) انظر سر الصناعة ١٣٢/١ .
- (١٦٢) سر الصناعة لابن جني ٩٩/٢ مخطوط رسالة ماجستير أحمد أبو رشيد .
- (١٦٣) وانظر فيه الخصائص لابن جني ٢٨١/٢ والمحاسب ٥٠/١ د. أمالي ابن الشجري ٢٦٧/١ .
- (١٦٤) سر الصناعة ١٤٩/١ .
- (١٦٥) سورة الكهف ٧٧ .
- (١٦٦) سر الصناعة ٢١٠/١ ، المنصف ٢٩٠/١ .
- (١٦٧) انظر الخصائص ٢٨٦/٢ والمنصف ٢٩٠/١ والمحاسب ٢٦٣/١ .
- وقصرت : حبست ، والقبيلة اسم فرس الشاعر وهو مرداس بن حصين .
- (١٦٨) انظر شرح ابن عقيل ٤٧٧/١ .
- (١٦٩) المرجع السابق حاشية ٤٨٠ .
- (١٧٠) شرح ابن عقيل ٤٧٧/١ .
- (١٧١) سورة البقرة ١٨٠ : .
- (١٧٢) مغني اللبيب ٦٢٦/٢ .
- (١٧٣) البيت مجهول القائل وانظر به سر الصناعة ١٠٦/٢ وشواهد ابن يعيش ٦٠/٧ .
- (١٧٤) سورة الشمس ٩ ، ١٠ .
- (١٧٥) البيت لمعدي بن معد يكر من أجرت ، اسكنت . ديوان الحماسة ٧٥/١ ، سر الصناعة ١١٠/٢ .
- (١٧٦) سورة الواقعة ٧٠ وانظر المغني ٦٤٥/٢ .
- (١٧٧) المرجع السابق .
- (١٧٨) سورة المائدة ٧٣ وانظر المغني ٦٤٥/٢ .
- (١٧٩) مغني اللبيب ٦٤٢/٢ .
- (١٨٠) سر الصناعة ٢٥٥/٢ .
- (١٨١) انظر كتاب سيبويه ٤٩/٢ تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون - دار القلم .
- (١٨٢) البيت لخنجر بن صخر الهذلي وانظر فيه الدرر ٩٣/١ والجمع ١٢٢/١ .
- (١٨٣) الطارق ٤٠ .
- (١٨٤) البيت لعاتكة بنت زيد العدوية وانظر فيه المغني ٢٤/١ وابن يعيش ٧١/٨ والإنصاف ٦٤١/٢ والدرر ١١٩/١ والجمع ١٤٢/١ .
- (١٨٥) اللسان مادة (دد) وفيه ثلاث لغات هذا دد ، ددا ، وددن .
- (١٨٦) البيت لزيد الخيل وانظر فيه كتاب سيبويه ٣٨٦/١ والدرر ٤١/١ والجمع ٦٤/١ ومجالس ثعلب ١٠٦/١ .
- (١٨٧) انظر سر الصناعة لابن جني ٢٨١/٢ .
- (١٨٨) انظر المغني ٤٢٢/٢ وشواهد الكتاب ١٣٤/١ وسر الصناعة ٢٨٦/٢ .

- (١٨٩) المغنى ٦٣٦/٢ .
(١٩٠) سورة يوسف (٢٩) .
(١٩١) المغنى ٦٤٠/٢ .
(١٩٢) المغنى ٦٣٨/٢ .
(١٩٣) يوسف : ٨٥ .
(١٩٤) المغنى ٦٣٧/٢ .
(١٩٥) سر الصناعة ١٠٩/٢ والمغنى ٦٣٦/٢ .
(١٩٦) المغنى ٦٤٤/٢ .



الصُّورَةُ فِي الشَّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ

فتيس كاظم الجنابي

القسم الأول : مفهومها وعناصرها

مقدمة :

يستند مفهوم الصورة الشعرية إلى طبيعة مهمتها ودورها في تجربة الشاعر، وإمكانية قيامها بنقل هذه التجربة إلى المتلقي، ووسيلة الشاعر في كل ذلك هو اللغة المستندة إلى التخيل، والتي تحمل معها مضمونا معينا يظل الشاعر يسعى إلى تجسيده، ولأن الشعر فن يقوم على الإنفعال بموقف، أو بتأثير دافع ما فإن الصورة الشعرية لا بد أن تستند إلى وجدان الشاعر لتصبح وسيلة فنية لبلوغ صيغة ما . . تتعامل فيها مع الشكل خارج إطار تعقيداته غير المثمرة، لذا فإنها يمكن أن توجد في الكتابات النثرية والشعرية على حد سواء .

اهتم العديد من النقاد والباحثين في بيان مفهوم الصورة الشعرية، فهذا سي - دي لويس يقول: «انها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، ان الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو

جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية^(١) .

إذن، الصورة رسم عبر الكلمات لا يستند إلى النظر، بقدر استناده إلى اللغة التي تشكل التجسيد الحسي للموجودات؛ أي أن الشاعر يصبح مصوراً من خلال صناعته، وليس مصوراً كما يفعل الرسام والنقاش والنحات، لأن قيامه بهذه المهمة يظل متصلاً بمهمته الشعرية فلا ينفصل عنها، وهذا ما يجعل الصورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحواس فيتوحد الإلهام الشعري بالحواس ويمتزج بها عبر خط وجداني تندفق من خلاله معاناة الشاعر حينما تقترب الصورة من مهمتها كرابطة أو كوسيلة أو كعلاقة قائمة بين طرفين تكون الغلبة فيها إلى الوحدة العضوية في القصيدة، وهذا ما يجعلها «عبارة عن العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي، والحصلة الناجمة عن اقترانها، فهي غيرهما منفصلين، وهي امتداد لها مجتمعين، فليست هي اللفظ بمفرده شكلاً فارغاً رناناً، ولا المعنى بذاته مضموناً ذهنياً مجرد، ولكنها الخصائص المشتركة بينهما، والتي تقوم بها شخصية النص الأدبي، وتتميز عن غيرها من النصوص من أحاسيس وانفعالات قد لا يوحى بها ظاهر اللفظ ولا يحققها المعنى المجرد، لكنها مزيج بين دلالة اللفظ، وإيحائية المعنى في تحقيق نموذج أدبي، أو تمييز نص عن نص، بما تضيفه صياغة الشكل في علاقاته الاستعارية، وما تملّيه خصائص المعنى في تأثيره وأحاسيسه» . «وعلى هذا فالصورة أداة فنية لاستيعاب أبعاد الشكل والمضمون بما لهما من مميزات، وما بينهما من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً^(٢) . ووفقاً لهذا المفهوم فإن الإحساس الشعري ينتفي مما يجعل منه صورة تعبيرية لدى من ينظر إليها نظرة شمولية خارجة عن إحساس الشاعر ومدى اهتمامه بالصورة بوصفها تعبيراً عن الأحاسيس والمشاعر المتفاعلة مع الموجودات المحسوسة أو غير المحسوسة بحيث يتفاعل العقل مع الشعور لإنضاجها، لكونها «رابطة بين الشعور والموضوع، لكنها لا تنتمي إليهما معاً، ومعنى هذا الانتماء أن الصورة تتأسس في التضافيف، فلا الموضوع وحده يثيرها، ولا الشعور بمفرده يكونها^(٣) . لكي يبقى واجبها مرهوناً بغاية الشاعر في توظيفها كوسيلة لبناء الشكل، مما يفسر خضوعها إلى الشكل بجانب المحتوى وتجاذبها معها بحيث تصبح «وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها، أو كيفية

تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته، أما إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية^(٤)».

إن الإقرار يكون الصورة الشعرية وسيلة أو وسيطا أو أداة تعبيرية يجعل منها مجرد وسيلة، وليست غاية لدى الشاعر، لذا فإن الشاعر لا بد أن يستند إلى أبعاد تجربته وإلى مقومات الإلهام في الاندماج داخل مهمة صياغة الصورة بحيث تكون بغية خلق فن شعري متطور يفي بمستلزمات الفهم والتوصيل والإبداع فيرتفع بالقصيدة بمستوى التفرد، لأن الشاعر لا يمكن أن يستغني عن المضمون والاكتفاء بالشكل الخارجي للقصيدة عبر صورتها الشعرية، كما أنه مطالب بعدم الهبوط بالصورة بحثا عن المضمون، لأن في ذلك نهاية الشاعر والقصيدة. لذا فإنه بالضرورة يبحث عن الخصوصية الفنية من خلال خلايا الإبداع، حيث يدخل عامل الصنعة أو الصياغة ضمن توهج الموهبة فيصبح للشاعر بوقته تحتوي الحس الوجداني ولا تتجرد عن عامل الذهن وتفاعله مع العواطف والأحاسيس، وهذا ما يجنبه التهويمات والمجردات التي تبعده عن رسالته، وعن موقفه، فهو رجل القبيلة وصوت الوطن والأمة، لا يستطيع فصل نفسه عن واقعه ومجتمعه ومن حوله فتصبح القصيدة والصورة تسيران باتجاه واحد، باعتبار أن الصورة تمثل «الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته، ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام»^(٥).

ثمة من ينظر إلى الصورة من مُنطلق حسي، فهي «أثر خلفه الاحساس على نحو لم يكن تفسيره حتى الآن» لكونها تفقد طبيعتها الحسية وتتجرد من كونها صورة عندما تفقد «طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنما تصبح مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل إحساسا لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح»^(٦). كما أنه جعل التشابه الحسي بين الصورة والإحساس أصل الصورة. فالإدراك الحسي هو أهم وأول عناصر الصورة الشعرية والذي تجسده الحواس الخمس:

— حاسة البصر، الناتجة عن (العين)، أي النظر وهي خاصة بتمييز هيئة وأشكال وألوان الأشياء.

- حاسة السمع ، الناتجة عن (الأذن) وهي خاصة بالصوت .
- حاسة الذوق ، الناتجة عن (اللسان) وهي خاصة بالطعام والشراب وما شابهها .
- حاسة الشم ، الناتجة عن (الأنف) وهي خاصة بالروائح .
- حاسة اللمس ، الناتجة عن (مسامات الجسد) المنتشرة على الجلد وهي خاصة باللمس .

وهي إضافة إلى ما يعرف بـ(الحاسة السادسة) وهي (الحدس) التي يتمتع بها الشاعر أكثر من غيره ، لكونها رديفة الموهبة والإلهام .

كما أن الإدراك اللوني يرتبط بحاسة البصر إذ تصبح الصورة ذات تشكيل لوني تتداخل فيه الألوان والصور والهياكل مع مهمة الشاعر في خلق الصورة الشعرية التي تكشف عن تجربة الشاعر ومقدرته .

«فالصورة هي أداة الخيال ، ووسيلته ، ومادته الهامة التي يمارس بها ، ومن خلالها ، فاعليته ونشاطه»^(٧) . وحينما يمتزج الإدراك بالخيال فإنها يعبران عن تفاعل عنصرين مختلفين سيصنعان نسيجاً جديداً هو نسيج الصورة المنطلقة من عناصر الصورة الشعرية : الإدراك الحسي ، العاطفة ، الخيال ، الفكرة ، اللغة . وهذا ما دفع أحد الباحثين إلى ربط مفهوم الصورة باللغة من خلال فكرة الرسم عبر الكلمات ، ذلك أنها «تشكيل لغوي ، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة ، يقف العالم المحسوس في مقدمتها ، فأغلب الصورة مستمدة من الحواس ، إلى جانب ما يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصورة الحسية ، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة من صور حسية»^(٨) . إن الحس يظل هو الميزة الأكثر سيادة في تمييز الإبداع الحاصل في الصورة ، لذا لا بد للشاعر من أن يبحث عن تميزه ، وذلك عبر خاصية الإنتقاء لأن «الصورة (الشعرية) انتقائية جداً ، وما من شك في أن اختيارها تقرره الخصال الشخصية ، وهو عميق الجذور في التجربة المحسوسة»^(٩) . وذلك لكي تحتوي على خصال مهمة في الأصالة . فالتجربة الشعرية إذا ابتعدت عن منابعها ، وعن الإبداع وموثرات الابتكار صارت مجرد لوحة مجترة ، أو ممسوخة لا تفي بالغرض المطلوب «فالصورة الأصيلة ، أو الصورة التي تمثل تنوعاً حتى على أعماق الأنماط جذوراً ، هي بداية جيدة ، ظاهرة جديدة»^(١٠) . وهذه الأصالة لا بد أن تفصح عن

جذورها المتفاعلة تفاعلا حيا وصميما، فليس الإبداع والأصاله والإبتكار والإنتقاء يأتيان من الخارج ذلك لأن «الصورة الشعرية لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست صدى للماضي. بل على العكس، فمن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصدا وانتهائها^(١١)». فالشاعر لا ينفصل عن تراثه ولا يستطيع أن يرفض ذاكرته أو يبدها ويدفعها نحو أعماق النسيان، فإذا فعل ذلك فإنه سيموت عطشا، فكل ما حوله وما يترسخ في أعماقه هو نتاج الذاكرة، نتاج الحياة والتجارب، فلا يمكن للإنسان أن يتجرد عن طفولته؛ الطفولة التي خطت بأصابعها على تراب ذهنه كل الذكريات. ان شكل القصيدة وموثبات وأشكال الإبداع لا بد أن تأتي من الموهبة والمهارة، فلا يمكن أن يحصل شيء من العدم، كل شيء بالوجود مرتبط بما حوله وبما يمور في داخله، لهذا فإن الصورة هي محصلة موضوعية خبرة وموهبة الشاعر ولتفاعله مع الحواس ومدى فاعلية هذا التفاعل وتفجيره.

أما مفهوم الصورة الشعرية من وجهة النظر النفسية، فإنها كما وصفها الدكتور عز الدين اسماعيل «كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر^(١٢)». أي أنها ترتبط بدواخل النفس البشرية. فهي تعبير عما يجول في أعماق الشاعر من أفكار وأحاسيس وصور، وهذا ما يجعلها ترتبط بعملية التحليل النفسي للشاعر وللدوافع التي تدفعه للإبداع والابتكار، فالخيال لديه يرتبط بعوامل داخلية، والعاطفة ترتبط بدوافع نفسية ووجدانية. أما المعنى، فإنه خلاصة تلك التجربة النفسية من خلال اللغة.

وتعرف البنيوية مفهوم الصورة الشعرية في «أنها بنية يفترض رفض أحد المناهج النقدية لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته وقدرته على التقرير والتواصل لمعنى^(١٣)». حيث ترتبط الصورة بالصيغة الدلالية التي تهدف إليها الصورة، فيصبح السياق البنائي للصورة ذا أهمية دلالية غايتها الكشف عن موقف معين أو فكرة أو معنى ما.

لا بد للصورة الشعرية أو مجموعة الصور أن تشتمل على رابطة معينة تجمعها وتدفعها نحو التفاعل الجمالي المؤثر والمعبر، وهذا يكون من مهمة الوحدة العضوية

ذلك «أن ترابط الصور داخل القصيدة بضرورة، نفسية وفكرية محددة هي نفسها التي تجعل من الضرورة أن يعبر الشاعر بالصورة عن العلاقة بين الأشياء ومشاعره وتلك الضرورة هي أقوى من مجرد إدعاء انتظام الكلمات وفق أنماط وأشكال معينة .

إذن فكل صورة شعرية ليس مجرد خلق لموضوع حسب، وإنما هي خلق له في علاقة كونية منتظمة في تجربة^(١٤)». وهذا ما يرجح أن الصورة الشعرية هي «أداة بناء في القصيدة، وهي عنصر مهم يساهم في وحدتها العضوية، يتضمن استشارة الحواس والإستفادة من عنصر الخيال والعاطفة لخلقها، ذلك أن التوقد الوجداني يصاحب القصيدة، لأن الشعر في جوهره عملية توافق بين الشاعر ووجدانه^(١٥). وذلك من خلال دور مقومات الصورة لكي لا «تتخلى القصيدة عن وحدتها العضوية وترابط أجوائها وتماسك أجزائها وانسجامها بعضها مع البعض الآخر ضمن سياق شعري يتدفق بالحوية وينهل من العاطفة بحيث لا تغدو الصورة هدفاً أثيراً لدى الشاعر خارج موثبات البناء الأخرى^(١٦)». فالصورة البصرية تعتمد على الحواس فتعكس اللون الذي تبصره العين؛ انه اللون الذي تطفو عليه مخيلة الشاعر حينها تتأمل الطبيعة، وهولون ينبع من محاكاة ألوان الطبيعة ذلك لأن «الصورة الشعرية ليست في جوهرها إلا هذا الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة^(١٧)». فهذه الشاعرة نازك الملائكة في قصيدتها (في جبال الشمال) يتأمل سكون الحياة ولونها الرمادي المعتم من خلال عينيها، أي من خلال تأثير حاسة البصر واستخدامها للتعبير اللوني^(١٨):

لحظة، سنعود

سنعود، سنطوي الجبال

وركام التلال

لن ترانا ليالي الشمال

هاهنا من جديد

لن يحسّ الفضاء المديد

نار آهاتنا في المساء الرهيب

انها تحاول الهروب من واقعها المعتم الذي يغلفه الدُّجى ، لكنها عندما تهرب منه فإنها تلج (المساء الرهيب) ، فهي تهرب من العتمة إلى الظلال التي ستغدو رمادية ، معتمة ، لأن الصورة معتمة لا تعتمد على حيثيات الطبيعة من نبات وأنهار ونجوم . . بما يعكس ألوان الطبيعة الزاهية ، وإنما هي صورة تعتمد على الدجى والجبال وركام التلال وليالي الشمال والمساء الرهيب . . وهذا يشعرا بتضخم الذات وافتعال الأزمة الداخلية للخلاص من ضغط الحياة ، وكبت الواقع لما كانت المرأة تعانيه في تلك الفترة من كبت واستلاب ، فالظلال الداخلية قد طغت على الألوان الخارجية للطبيعة والتي انعكست بدورها على توشيح الصورة ونموها بوصفها أداة لتكوين البنية الأساسية في الصورة ، فاللفظة لا تقوم لوحدها ، وإنما من خلال السياق العام للعبارة ، ولهذا فإن تلون الصورة باللون الرمادي ينبع من التواشج الحاصل بين الألفاظ باعتبارها انعكاسا للتجربة الذاتية حيث يبرز نوع من الإحساس بالغربة «إلى جانب الألم والحزن . . الألم الذي اختارته أو أجبرت عليه الشاعرة نازك الملائكة ، وهي حتى لو عاشت لحظات جميلة بقرب حبيبها فإن ذلك لا يخلصها ولا ينقذها من عالم الحزن الذي غلف حياتها . . (١٩)» .

كما تنجح الشاعرة إلى تصوير الألوان في قصيدة (صور وتهويمات أمام أضواء المرور) فتقول (٢٠) :

اشتعل الضوء الأحمر

والحلم تكسّر

وتبعثر

يا حُمرّة ، يا حُسرة وردة صيف جوربة

راعشة تحت أعاصير ثلوج قطبية

يا لها منبعا من خلجان

محترقات خلف الذكرى في دوامة ألوان

في دنيا منسية

ان اللون السائد هو الأحمر المنبثق من صورة نبضت في لحظة تأمل لموقف معين . . انه موقف يعبر عن الممنوع، وعن الخطر، لكنها هنا تستعيره من ألوان الطبيعة فتعكس خيبة أمل الشاعرة بعد تكسر الحلم وتلاشي احساسها بالألم والحزن، والشعور بالاغتراب، كما أنها تميل إلى الإيجاز والإيحاء عبر تجمد الورد الجورية تحت أعاصير الثلوج والدنيا المنسية، أن محاولتها توظيف اللون الرمزي للتعبير عن الحزن، وعن الشعور بالإحباط حتى يبدو لنا أن ذلك نابع من تأثير الذكريات على الشاعرة والتي «عمقت احساسها بالألم وهي على ما هي عليه من شدة الإحساس ورقة الشعور»^(٢١).

أما بدر شاكر السياب فإنه يرى في جيكور حقلاً من النور في قصيدته (أفياء جيكور) فيقول^(٢٢):

جيكور، جيكور، يا حقلاً من النور

يا جدولاً من فراشات نطاردها

في الليل، في عالم الأحلام والقمر

ينشرن أجنحة أندى من المطر

في أول الصيف .



إنه يوظف معطيات الطبيعة لنسج الصورة الشعرية حيث نرى حقله من نور وجدوله من فراشات وعالمه من الأحلام والقمر وأجنحته أندى من القمر، لقد أعطى السياب الصورة المستمدة من الطبيعة كل جهده وجعلها تنبع من خلال تدفق ألوانها لتعبر عن أحاسيسه المرفهة؛ أحاسيس الشاعر، ذلك لأن اللون خضع «لنشأته الريفية لما أسبغته القرية من ألوان خضراء وشفافة تحركها الرياح وتغمرها المياه وينشر القمر لآليء ضوءه عليها»^(٢٣).

ان السياب ينفرد من أبناء جيله بهذه السمة التي تقتنص اللون من الطبيعة وتوظفه لخدمة بناء الصورة، لذا فإن صورته تنبثق من ظروف موضوعية تحيط بأحاسيس الشاعر داخليا وخارجيا عبر تعامله مع الواقع الذي يعيش فيه، ومع

دواخله فتعبر عن معاناته ومكابداته، وشاعرنا من أكثر الشعراء احساسا بالألم والمعاناة، نتيجة لظروف موضوعية محيطة به .

أما الشاعر حسب الشيخ جعفر فإنه يستمد تجربته من جذوره الريفية فيستقي ألوانه منها كما في قوله في (القش)^(٢٤):

قمر الشاطيء والنخل ، الذي يهمني رذاذاً واخضرار
عاد في الكأس التي تشرب طينا
تحتمي بالظل ، محموما طعينا
كلما ناديت ذلك الجرف عاد
صوتك الضائع في الريح وأمطار الرماد

إن مكونات الصورة هي : القمر، النخل، الخضرة، الشاطيء، الرذاذ، الكأس، الطين، الظل، الجرف، الصوت، الريح، الأطار، الرماد. إنها جميعاً من مكونات الطبيعة التي تتواشج جميعاً لتشكل المكونات العامة لديمومة الوجود مثل التراب، الماء، الهواء، النار (الضوء). وهذا ما يجعلها صورة شعرية ذات أبعاد وجودية، وفي اطرها الفنية شمولية، فالنبات جزء من تزواج التراب بالماء، والقمر عنصر مهم في خلق الضوء داخل دجنة الليل فهو جزء من عنصر النار ومشتقاتها مما يعني أن الصورة لدى الشاعر الحديث تنبع من انسجام حركة الواقع مع أعماق النفس، أو من حالة التوازن الحاصلة بين الوضع الداخلي مع عناصر الوجود والأشياء، لأن الصورة بناء فني، وموقف من الفن والوجود والأشياء، ومن الواقع بكل جزئياته . لأنها وسيلة لغوية أو لفظية غايتها إيصال المضمون دون أن تتخلى عن هدف جمالي يسمو بالبناء المتمثل بالصور والألفاظ والوزن والإيقاع نحو التميز والإبداع، فهي بالتالي نضال الإبداع من أجل الرفعة والتميز حيث تنصهر جميع المؤثرات من أجل الوصول نحو الهدف بما في ذلك الذكريات والأحلام والطموحات والأجواء .

أما الصورة الشعرية لدى الشاعر علي جعفر العلاق فإنها صورة مبتلة؛ ندية

خاضعة لطغيان عنصر الماء فهو يحيلها إلى آنية من المطر، مما يعني تغلب هذا العنصر وقربه من حياة الشاعر ومن محيطه الذي يعيش فيه كما يقول في (المشي بين أرضين) (٢٥):

واسط

كانت في دمي آنية

في مطر مملكة

تركتها مبتلة الخدين

ان (المطر، الابتلال) يمتزجان لخلق صورة شعرية ريفية تنبع من ذاكرة حية ومتفاعلة، أي أن الشاعر يستلهم واقعه وينسج منه صورته، الصورة التي تستطيع التخلي عن موجوداتها التي تستمر وتكثر في مجموعته (وطن لطبور الماء) حيث نرى خياله الشعري يتصف بأنه خيال توليفي يستند إلى الأغاني الشعبية ومعطيات الطبيعة وأجواء الواقع في الريف، وهذا بدوره يخلق تفاعلاً بين أحاسيس الشاعر وذاكرته، وأحاسيسه فيه ينبع من الذات ومن الواقع، فكلاهما يستمدان أشياءهما من الطبيعة ومن الماضي، إذ يعتمد إلى دمج العنصرين معاً عبر الصورة الشعرية، ذلك لأن «حسه التصويري في رسم الأشياء وتشكيلها ضمن سيولة مادية عنصرها الأهم والأكثر حضوراً هو الماء بشكل يقودنا إلى وجود ارتباط حميم بالريف وبأجوائه الخلابة التي ارتكزت على الماء جوهرراً للحياة والتجديد والعطاء والتفاعل الصميمي بجوهر الأشياء، لأنه يمتلك خصوصية في متابعة الأجواء الحقيقية التي أغرته في رسم الصورة الشعرية التي تحمل في بواعثها وأبعادها الفنية سمة جيل شعري له امتداده وحضوره، وأبعاد تجربة ذاتية نفذت وتأثرت بالقرية فصدرت عن تلك الرؤية الشعرية التي اتسمت بليوننة الصورة وجذورها القروية» (٢٦). ان الاحاسيس التي تحيط بهذه الصورة اتسمت بليوننة الصورة المعبرة عن أحاسيس الإنسان الريفى، والصورة الريفية ليست بمكونات ألفاظها حسب وانما من سياق تواصلها أيضاً حيثما يتلمس الشاعر الألوان ويعرضها بأصالة في القصيدة بحيث تأتي الصورة مفعة بالحياة والصدق، وهو صدق عاطفي يشفع للشاعر في صدقه الفني.

أما الصورة الشعرية لدي حميد سعيد، فإنها صورة توليفية، أي مركبة تجتمع فيها عدة عناصر وأشياء، ومفردات يسبكها في بوتقة لتشكيل مزيجاً جديداً، ففي قصيدة (صيغة مقترحة للملحمة العجورية) تشكل الصورة خليطاً من عدة مستويات في قوله (٢٧):

باتجاهين كنا نسير . . إلى الماء أسعى

وتسعى إلى الماء

لكننا باتجاهين كنا نسير . .

عيون المها في الرصافة

لكنك الآن تستقبل الفجر وحدك في الفندق المغربي

وتنتظر امرأة رحلت قبل هذا الصباح

وتنتظر امرأة لم تعد في المدينة

إن الصورة تكشف عن رحلة الشاعر الذاتية حينما يسعى إلى الماء، لكنه والآخر يسيران باتجاهين، مما يبدد الوحدة حينما نرى المها في الرصافة، فهو ينتظر المرأة، لكن المرأة لم تعد، أنه سفر في رحاب المستحيل الذي يحاول جمع شتاته وتوليفه وتقريب عناصره ليصبح جسداً واحداً متدفقا بالحياة. ولأن الشاعر يعاني الاحساس بالغربة نتيجة اغتراب المكاني فإنه لا يحقق طموح صاحبه في العثور على المرأة والتي هي تعبير عن حالة الانتهاء للحياة، خاصة وان قصيدته هذه قد عبرت عن تجربته حينما كان في أسبانيا.

من كل ما سبق ذكره يمكن أن نرى الصورة الشعرية بوصفها عملية رصد للمعاني والألفاظ من خلال فاعليه الرؤية الفنية المؤثرة وذلك بقيام الشاعر برسمها وتحديد أبعادها ضمن جو مستحدث، جو مبدع له سماته الجمالية، ولها عمقها الإنساني وحيز وجودي، إنها ليس من العدم، وإنما من الأشياء التي حولها. وكان الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة قد بدأ مع التشبيه والصورة والشكل والرسم، عندما قال «فمثال الأول تشبيه الشيء بشيء من جهة الصورة والشكل نحو أن يشبه الشيء

إذا استدار بالكرة في وجهه وبالحلقة في وجه آخر، وكالتشبيه من جهة الكون كتشبيه الحدود بالورود والشعر بالليل والوجه بالنهار وتشبيه سُقط النار بعين الديك وما جرى في هذا الطريق، أو جمع الصورة واللون معا كتشبيه الثريا بعنقود الكرم المنور، والرجس بمداهن در حشو حشوهن عقيق، وكذلك التشبيه من جهة الهيئة نحو أنه مستو منتصب مديد كتشبيه قامة الرجل بالرمح والقذ اللطيف بالغصن^(٢٨)».

إن اتخاذ موضوع التشبيه هنا للدلالة على الصورة أو الشكل، يكشف عن ملاحظة دقيقة تفرض اكتشاف استيحاء الشاعر لتشبيهاته، أو صوره من الطبيعة، وهذا ما يتكرر لدي شاعرنا الحديث الذي لما يزل يستوحي صوره من الطبيعة، مما يتفق مع رأي أرسطو حول الفنون في كونها «تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع، أما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة^(٢٩)». بما يتفق مع نظرية المحاكاة، في كون الشعر أحد الفنون التي تستند إليها، وهذا ما يكشف عن كون الصورة الشعرية في مفهومها العام لا يخرج عن مفهوم المحاكاة، لكنه أكثر تطورا ونضجا وانسجاما مع روح العصر، وتعبيرا عن رؤية الشاعر الفنية، فلا بد من الاستنتاج من خلال مناقشة عناصر الصورة الواحد تلو الآخر للخروج برؤية جديدة ومقنعة، من خلال استخدام مفهوم البداية بالجزئيات والانتها بالكليات واستقراء النتائج في الكليات إلى الجزئيات، للاستناد إلى ثروة نظرية تحدد أبعاد النتائج التطبيقية.

الإدراك الحسي:

كل ما يتعلق بالحواس يدعى بالإدراك الحسي، وهو مرتبط بقدرة العقل على تحقيق التفاعل الحسي بين الحواس والإدراك، فكل حاسة سمتها ومدى ادراكها لمهامها، فالعين من واجبها البصر، والأذن من واجبها السمع. . . والعقل من واجبه تحقيق التوافق والتنسيق بين هذه الحواس حتى لا يحصل اختلاف أو خلط بين حاسة وأخرى، وقد عد الفلاسفة الإحساس «انعكاسا ذاتيا للواقع الموضوعي أو أنه الصلة المباشرة بين الوعي والعالم الخارجي، بمعنى أنه توجد خارجا عنا بصورة مستقلة موضوعات وأشياء وأجسام، وأن احساساتنا صور عن العالم الخارجي^(٣٠)». ولهذا

الإحساس في الصورة واجبه في نقل مشاعر وأحاسيس الشاعر بالأشياء في القصيدة إلى القارئ ليَجعله يحس بها ويتصورها من خلال الرسم بالكلمات، وهذا ما يكشف عمق صلة الأحساس بالصورة باعتبار أنها «أثر خلفه الإحساس على نحولم يمكن تفسيره حتى الآن. ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس. وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنما تصبح عنده مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل احساسا لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح»^(٣١).

فالصورة لا يمكن أن تستغني عن الإحساس مهما حاول الشاعر رسمها بشكل ذهني أو نفسي، لأن الحواس جميعا هي أساس الأشياء المدركة والمعروفة، وكل ما عداها هو مجرد حدس، أو شيء ذهني أو معنوي، أو وهم لا يستند إلى الواقع بشيء، لكن الصورة الشعرية تظل في جوهرها «صورة حسية في الكلمات وإلى حد ما مجازية مع حفظ خفي من العاطفية في سياقها، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القاري»^(٣٢). فالصورة البصرية تعبر عن الإحساس البصري لدى الشاعر عبر حاسة البصر (العين) وتحسيدها لأشكال وأبعاد الأشياء، فهذا البياتي يقول^(٣٣):

كانت في الفجر تمشط شعر الأمواج
وتداعب أوتار القيثارة

وهذه صورة مرئية، وهي جزء من صورة متكاملة، لأن من الضروري «أن نفرق بين التفكير الحسي والرؤية البصرية للشيء المكاني»^(٣٤). أما الصورة السمعية فإنها تعبر عن إحساس الأذن بالأحداث، وبما حولها كما في قول عبد الأمير معلل في قصيدته (مقاطع سرية عن الثورة)^(٣٥):

بعد أن قتلونا... سألوا بعضنا عن مهمته
قال: «جئنا لنقتل»
ثم اختفى

فقوله «جئنا لنقتل» هو نقل صورة، أو صورة سمعية، ويكثر نقل الصورة
لدي السياب مثل (هسهسة، كركرة، سقسقة، ولولة، وشوشة، غمغمة، وسوسة،
قهقهة) كما في القصائد (الأسلحة والأطفال، تموز، جيكور، في السوق القديم، منزل
الإقنان، حفار القبور، فرار عام ١٩٥٣) بما يعبر عن احساسه بأهمية الصوت إلى
جانب احساسه باللون.

ويجسد الشاعر عيسى حسن الياسري الذوق في قصيدته (العشبة) فيقول (٣٦):

يا عشبة الضفاف

دمي هذا الذي يرحل في الجسد

أم طين نهرك . .

الذي شربته طفلاً

وظل عالقاً على شفاهي

مثل طعم القبلية الأولى

إنه هنا بذل الفعل (ذاق) بالفعل (شرب)، وهذا لا يقلل من أهمية حاسة
الذوق، بما في ذلك الأكل والشرب وكل ما له صلة بالتلذذ باللسان والفم ينضوي
تحتها، وفي الشعر تكون هذه الصورة الذوقية مقترنة بالحلاوة ونقيضها، باللذة
والشبع والارتواء، لكن لكل شاعر أسلوبه الخاص في التعامل مع الحواس جميعاً،
فيقربنا من تعامله مع الحاسة ويدعونا للشعور بها كما يشعر به هو ذلك «انه يصور
الأشياء كما يراها، يلتقط ظلالها الهاربة، وأشكالها المتغيرة لكي يجعلنا نحس بها كما
يحس بها هو حتى لو أدى ذلك إلى عدم استيعابه هو نفسه لها ناهيك عن استيعابنا
نحن لها» (٣٧).

أما الصورة الشمية فإنها تصلنا عبر الأنف، وهي مختصة بنقل الرائحة، ومن
أمثلتها قول عبد الكريم راضي جعفر (٣٨):

فشممت رياح (المحلب) والعشب الصيفي الموشوم بزي الماء

وكذلك قول حسب الشيخ جعفر (٣٩):

شممت ثوب أُمي الندي بالحليب

فهذه الصور تستند إلى الفعل (شمّ) لتعبر عن سريان الرائحة، كما في رائحة المحلب، وهو عطر معروف، حيث يقترن بالعشب الصيفي والحليب مما يعبر عن احساس الشاعر بالرائحة وتداخلها في شعوره، ذلك «أن الصورة الشعرية تخضع بنيتها لما يقدمه الحس من مدركات، وإذا كانت المدركات قابلة للتصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسة المدركة، فإن الصور الخيالية قابلة بالمثل للتصنيف، إلا أن التصنيف منه نهائي متصلب، ومنه مرن ومتمازج»^(٤٠). فمن الصور اللسمية المعبرة عن حاسة اللمس قول شاذل طاقة^(٤١):

جيش الظلام

والغيمة الدكناء والغاب الحزين

وأنامل الجبل الشموخ نجومه في وجه الغمام

إن الفعل (تجوس) هو دليل على حضور حاسة اللمس، لكنه ألحقه بالجبل، لكي يمنحه حسا تشخيصيا، ويعطيه حياة واقعية تعبر عن مدى معاناة الشاعر واحساسه بما حوله ذلك لأن «أول ما يتعلق بخلق الصورة هو الإحساس الذي يجسدها ويمنحها طرازها الخاص بها، ويجعل منها علامة مميزة تمنح القصيدة والشاعر معا خصوصية معينة لا تركها تنفصل عن مجمل النتائج الشعري، عندما يدخل الشاعر كلمة من جملة ذات تأثير في خلق الإحساس مما يرفدها بصورة مضافة أخرى»^(٤٢).

إن الصورة الشعرية تتشكل من احساس الشاعر بهذه الحواس وبكيفية تعامله معها ورسمها لأن الصورة تتداخل عبر الألفاظ والعبارات وترسب في وجدان الشاعر ضمن توق خاص لاستلهاام الواقع وتوحيد أجزاء القصيدة في وحدة عضوية شاملة ذلك «ان منح القصيدة حسا معينا يجعلها ليست رسما للألفاظ، وإنما أيضا رسما متضمنا أحاسيس أخرى كالسمع والشم، ترابط فيه ترابطا عضويا يستند إلى ضرورات نفسية وفكرية»^(٤٣). أما من حيث استناد الصور إلى معطى واقعي لأن «الصور تركز إلى معطى واقعي من معطيات الإدراك الحسي لا تعني فهمنا للسياق الشعري الذي تتحرك فيه الصور ولا تضيف إلى قدرتنا على تحسس أبعاد فاعلية

الصورة في هذا السياق(٤٤).

ثمة مسألة لها صلة بالإدراك الحسي، وهي التداخل بين الحواس عندما يجنح الشاعر إلى تصوير ما هو ملموس بما هو غير ملموس، أو ما هو خاص بحاسة الشم بحاسة الذوق، وهو ما يسمى بـ (تراسل الحواس Corresporidart) وهو أن «توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا النحو تعطى المسموعات لونا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرثيات عطرة فاغمة(٤٥)». «كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات(٤٦)». ومن أمثلة ذلك في شعرنا العراقي الحديث بعض صور السياب في قصيدة (أم كلثوم والذكرى) عندما وصف الصورة السمعية بمدركات حاسة الذوق(٤٧):

واشرب صوتها . . فيغوص من روحي إلى القاع
ويشعل بين أضلاعي

غناءً من لسان النار، يهتف «سوف أنساها
وأنسى نكيتي بجفائها وتذوب أوجاعي».

لقد كرر السياب صورة (اشرب صوتها) ثلاث مرات، فوصف السماع بالشرب، والشرب من حركات حاسة الذوق كالأكل وتحسس الطعم الحار أو البارد أو المر أو الحلو وغيرها. كما أنه أعطى الفعل (يشعل) المعبر عن الصورة البصرية مدركات حاسة السمع للتعبير عن الصوت الشجي في وجدانه، وهذه قفزة أخرى تعبر عن اهتمام الشاعر بتراسل الحواس، ذلك أن «الصوت يغدو فيها ذا سيولة صوتية تعتمد على حاسة السمع والذي يتكثف ويغوص إلى الأعماق نحو مشاعر السياب، لأن إدراكه يتجسم من الصوت إلى مادة لدنة كالشرب عبر الفعل المضارع (أشرب) الذي وظفه الشاعر زمنيا ونفسيا وماديا بدل الفعل (اسمع)(٤٨)». ومن أمثلة تراسل الحواس قول حسب الشيخ جعفر(٤٩):

أشم شواء لحمي في عيونك، استلذ النار تأكلني وتركني
رمادا في مهب الريح تعصف بي وتشرني

فقد وظف حاسة الشم للتعبير عن حاسة البصر، فقد كان يشم شواء لحمه في عيونها وكأن الأجدى لهذه الصورة أن تكون عبر حاسة البصر، وهذا ما يفعله عبد الكريم راضي جعفر عندما جعل من السماع شرباً كما فعل السياب^(٥٠): يشرب شعراً موزوناً.

أن الفعل (يشرب) تعبير عن حاسة الذوق وقد وظفه الشاعر للتعبير عن حاسة أخرى، لعلها (يسمع) أو الصوت (يقرأ) للتعبير عن ذلك، مما يكشف عن قلق الشاعر في تلمس الحاسة المناسبة فبقي يتأرجح بين الحاستين باحثاً عن الصورة المناسبة التي ترتفع بالقصيدة، فلم يجد سوى (يشرب) فخلق حالة من الغموض في الجو المرصود. ومن أمثلة تراسل الحواس قول يوسف الصائغ^(٥١):
جرس الباب يقرعُ ..

يفتحه :

— مرحباً

تمر التحية بين أصابعه، فيرد في قلق :

— مرحباً

ARCHIVE

إن صوت القاء التحية (مرحباً) يتحول إلى مادة ملموسة فتمر بين أصابعه، لكنني أتساءل هل يقصد بها الشاعر المصافحة؟ وإذا كانت كذلك، فإن (مرحباً) هذه ليست لها معنى ولا وجود، لذا فإنه ربما يقصد الصوت بالرغم من تأكيد على كونها تمر بين الأصابع، ذلك أنه أوحى بالتحية الصوتية فجعلها تتسرب كالماء من بين أصابعه فغدت شيئاً ملموساً، لكنها من حيث صيغتها وبنيتها الحسية تظل صوتية لا صلة لها بمدرجات حاسة اللمس. بينما يبدو تراسل الحواس لدى عبد الرزاق عبد الواحد أقرب إلى التضاد الحاصل بين صورتين مختلفتين وليس تداخلاً بينهما الغاية منه استغلال امكانية اللغة في التصوير^(٥٢):

تعرت شهقة تملأ عينيه

تلوبُّ

تطرق الأبواب

إن الشهقة مدركة صوتية (سمعية) منحها الشاعر بعدا بصريا فجعلها تتعري، ثم عاد إلى الصوت عبر الفعل المضارع (تلوب) وجعلها ذات سمة حركية فيها مدركات اللمس عندما تركها (تطرق الأبواب)، أن هذا تضاد وارتباك في مجريات الحواس ذلك لأنه «ما زال أسير التشويش والفوضى... كقطع الصور، وتضادها بتعسف، والمباشرة المفرطة أحيانا، والتحدّي (٥٣)».

ويمنح رشدي العامل مدركات حاسة السمع مدركات لونية (بصرية) فيقول (٥٤):

هيني صوتك المبتل بالأحزان

فدلالة (الحزن) هذه دلالة لونية لها سمتها الرمادية، كما أن الحزن يعبر عن احساس داخلي ذي إيغال نحو الأعماق، لذا فإن الشاعر استطاع التعبير عن اللون بواسطة لفظة (المبتل).

إن الإدراك الحسي ينفذ من خلال الحواس، ومن خلالها يستطيع الشاعر أن يرسم الأبعاد الأولى لصوره مستغلا الحواس لأجل ذلك، ومستفيدا من حريته في صياغة الصورة وتأثير أبعادها الفنية.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

العاطفة:

تعبر العاطفة عن انفعال الشاعر بموقف معين أو حدث ما، وهي نسغ يسري في شعره ويتفاعل معه، ليؤثر أهم وسائل الشاعر في الكشف عن دواخله ووجدانه، وقدما قال العرب عن هذه الظاهرة، إذ «حكى الأصمعي عن ابن طرفة: كفاك من الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والإعشى إذا طرب وعنتره إذا ركب، وزاد قوم: وجريز إذا غضب» (٥٥). فالرغبة والرهبة والطرب والركوب والغضب هي من سمات الانفعال في الموقف وفي وسائل تفجير الملكة الشعرية، واستمر هذا الرصد لمؤثرات العاطفة في كشف الانفعالات لدى الشاعر فقل عنه أنه «الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقى بوصفه مستقبلا لفعل الإبداع التخيلي» (٥٦). وهو نتاج الدوافع بصفتها «العناصر الجوهرية الأساسية في كل تجربة».

وكل ما في سائر التجربة من عناصر سواء كانت فكرية أو انفعالية إنما يظهر نتيجة لنشاط هذه الدوافع^(٥٧)». وذلك لأنه يعني «جميع الأحداث الذهنية التي تسترعي الانتباه بغض النظر عن طبيعة هذه الأحداث^(٥٨)».

وحين نبلغ مرحلة الانتقال من الانفعال النابع من دوافع معينة إلى العاطفة باعتبارها الوسيلة الوجدانية للتعبير عن عواطف الشاعر وباعتبارها احساسا داخليا يسري في أوصال القصيدة، ذلك أنها «يجب أن يكون لها موضوع موحد يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي^(٥٩)». تكون العاطفة تعبيراً عن التفاعل الحي بين الفكرة ومضة الإلهام، والفكرة هي البعد الموضوعي في القصيدة، بينما العاطفة تشكل البعد الوجداني لها حيث يكشف الشاعر عن خواجه، وحبه ومشاعره السامية وعن صدقه وصدق تفاعله مع الواقع، لذا لا يمكن فصل العاطفة عن باقي عناصر الصورة الشعرية، لأن العاطفة «تظل احساساً دون شكل بغض النظر عن انبثاقها على أجنحة الكلمات والصور من ذهن الأديب^(٦٠)». ذلك لأن الشكل الفني، أو الصورة اللفظية، هو ما يبرز البعد المادي الملموس للعاطفة حيث يتمكن المتلقي من استنتاجها واكتشاف عملية الاستثارة والاستثمار التي يقوم بها المنشيء لغرض الوصول إلى أهدافه، فالتغني بحب الوطن هو تعبير عن احساس الشاعر بواجبه اتجاه وطنه، لكنه يظل مجرد شعور خامل لدي الكثير منهم حتى يأتي ما يكدر صفو الحياة فيه فنراه يلقي ما بيده ويتجه صوبه غير مبال بشيء، وهنا تصبح العاطفة تعبيراً عن موقف الشاعر، وعن استثارة الشاعر لوجدانه ومشاعره وقت الأزمات.

لقد تعامل كولادج مع العاطفة من خلال نظريته الرومانتيكية فذكر «أن الصورة مهما كانت جميلة ليست وحدها التي تميز الشاعر الصادق... وإنما تصبح الصورة برهاناً على العبقرية الصادقة عندما تولدها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار المترابطة ولدتها عاطفة سائدة^(٦١)». وهذا بالتالي سينعكس في أهمية وفاعلية الصورة وتأثير العاطفة فيها ذلك «أن قوة الصور الشعرية تكمن في إثارة عواطفنا واستجابتنا للعاطفة الشعرية^(٦٢)». ويرى اليوت العاطفة من خلال صلتها بالمعادل الموضوعي كما سنرى ذلك. كما أن للعاطفة سمة ذاتية «فقد اتسعت في الأدب حتى

شملت ما يجري من مشاعر الأديب في وعيه وفي لا وعيه على حد سواء . وفي اللاوعي هذا تتلاقى الرؤية بأساليب الاتصال الاجتماعي التي تضرب أسبابها في الماضي السحيق ، فتتعدد المشاعر إلى حد يصعب استنتاجها فيه (٦٣) .

عند دراسة العاطفة لا بد لنا من ملاحظة صدق العاطفة لدى الشاعر ، وذلك من خلال صلتها بمعاناته الذاتية ، فالقصائد العاطفية ذات الصلة بذات الشاعر وتجربته الشخصية - في الحب - تحمل الكثير من صدق العاطفة المعبر عن صدق الشاعر الأخلاقي خارج تعقيدات ولادة القصيدة . فالإحساس الذاتي يتأثر الحدث على الشاعر ، لأنه يستند إلى حالة من حالات الانفعال الذي يمزق - أحيانا - أطر البناء لغرض الكشف عن خلجات وآلام وأوجاع الشاعر لذا وجدنا في قصائد السياب المتأخرة التي صورت معاناته من المرض صدقا عاطفيا ، وهبوطا واضحا في بناء القصيدة ، فقصائد (شناشيل ابنة الحلبي) المتأخرة التاريخ لها هذه الميزة ، وخير مثال على ذلك قصيدته عن زوجته : (أحبيني) و(الغن والمجرة) ، إذ كتبت الأولى بعد اشتداد المرض عليه والحاح زوجته عليه بالعودة إلى العراق ، وقد كتبها بتاريخ (١٩ / ٣ / ١٩٦٣) في باريس حتى أنه صار يرى في حب زوجته له على أنه نوع من الإشفاق (٦٤) :

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

آه . . زوجتي ، قدرني . أكان الداء

ليقعدي كأني ميت سكران لولها؟

وهأنذا . . كلُّ من أحببت قبلك ما أحبوني .

وأنت؟ لعله الإشفاق . . !!

وحينما هدأت ثورته وعواده حبه لزوجته شعر ببعض الندم فكتب قصيدة (ليلة وداع) مع اهداء (إلى زوجتي الوفية) قال فيها (٦٥) :

لست اهواها كما أهواك يا أغلى دم ساقى دمي .

إن هاتين القصيدتين تكشفان عن صدق العواطف ، وهو صدق نابع من القلب ، ومن لحظة الانفعال خارج حدود الصنعة الفنية وخارج حدود المحاباة

والنفاق والتميز الفني في بناء القصيدة، لذا فإن الصدق الأخلاقي هذا نابع من فورة جاححة تطفو على سطح القصيدة وتدفعها نحو التعبير الصادق عن مزاج الشاعر الجاد وانفعالاته الآنية، وهو تعبير عن تفاعلات الذات خارج اطار الموضوع، أي من خلال المثير والمحفز الذي ينتج لحظة الإيماض، وهي لحظة توهج وانثيال العواطف المتسابق مع انثيال الصور والكلمات، ومثل هذه التجربة لا تخضع لعمليات إعادة الترميم، أو إعادة البناء والصياغة أو توظيف الرموز والصور، فلا غرو أن تكون جزءا من حالة مزاجية محدودة تعبر عنها وتتفاعل معها، ثم تصور خلجات الشاعر خلال لحظة الانفعال ثم تضمر تدريجيا لتنطفيء، وهذا الانطفاء سيخلق لدى الشاعر احساسا بالندم، سيضطر إلى ترقيعه بقصيدة أخرى.

في شعر نازك الملائكة يمكن أن نتلمس الصدق العاطفي في قصيدة (إلى عمتي الراحلة) من مجموعتها (شظايا ورماد) لكونها قصيدة رثاء لإنسان عزيز وقريب من القلب حيث تتفجر العواطف وتثال انسجاما مع الموقف ومع متغيرات العاطفة وتفاعلها مع الحدث، ولأن زمن كتابة القصيدة هو عام (١٩٤٨) فإن الأسلوب الذي عبرت به الشاعرة هو أسلوب رومانسي، إضافة أن شعرها بالذات يتسم بالحزن والألم فصار تعبيرها عن هذا الموقف تعبيراً يكشف عن عمق المأساة وشدة المعاناة التي تعتمل في دواخلها، إضافة إلى محاولتها العناية بسبك وبناء الصورة الشعرية في قصيدتها وهذا ما يكشف أنها كتبت القصيدة بعد الحدث وليس لحظة حصوله^(٦٦):

الدمع أذرفه ويذرفني	قلباً يحنُّ أسى ويحتضر
قطراته نار، تمزقني	ما زال منها في دمي أثرُ
عيناي تحترقان من ألمٍ	تدمي وتقطر فيها الصور

إن البناء الكلاسيكي يتواشج هنا مع العواطف الفياضة المفجوعة بالحزن والأسى ليكونا صورة حزينة قائمة على ذرف الدموع، واللوعة، والنار الملتهبة في الدماء واحترق العينين من الألم.

وتكشف تجربة الشاعر شاذل طاقة عن الصدق العاطفي الأخلاقي هذا في

قصيدته (مع الموت) مقطع (أبي) وبالذات الخاص بوفاء الابن لأبيه بعد موت الأخير، وهي قصيدة رومانسية متدفقة العواطف، سهلة وواضحة، تكشف عن تفاعل واضح مع الحدث أو الموقف، وتعبر عن الوفاء، فتبرز العواطف الإنسانية مناسبة بعيدة عن التكلف والمبالغة والمحابة والافتعال، وهذا وحده كاف للتدليل على أن الصدق العاطفي المقترن بالتجربة الذاتية صدق واضح وخاضع إلى لحظة التأثر، وبعيد عن التصنع والصناعة الفنية^(٦٧):

أبي.. لم أصدق من نعاك وقدهما..

وحين رأيت القبر أشعلني هما!.

وأبصرت أهلي بالسواد معالماً

تبين لتخفي.. غير تاركة رسماً

حياتك لي كنز من الحب والغنى

وموتك أودى بي.. وجرعني السماً

وهذه القصيدة من نوع الشعر العاطفي النابع من الأعماق، لأنها تعبر عن معاناة حقيقية وعن حزن الشاعر على موت أبيه، فلا موارثة أو محاولة لتزيين الصورة، إنما انطلاق الإحساس الداخلي عفويًا، لذا فإنها تختلف في طبيعة العاطفة المشحونة داخلها عن قصيدة الشاعر (دمعة الدار) التي رثى بها استاذة (طه الراوي)، فهذه الأخيرة تنبع من الوفاء والعرفان بالجميل وأداء الواجب، أكثر من انطلاقها من الانفعال بالموقف، لأن حدة ورهافة حس الشاعر بين موقف موت الأب وبين موت الأستاذ ظلا مختلفين ومتباينين بشكل يعبر عن مدى الفرق في طبيعة الصدق العاطفي في الموقفين، فهي هو يقول في (دمعة الدار)^(٦٨):

ونومي أن خطب الدهر جارا..	هي عبراتك الحرى غزارا
وأظلمت العلوم فلن تنارا..	تجهمت البلاد لفقد (طه)
صوحت الزهور فلا ازدهارا..	وأجفلت الطيور فما تغني
فسارت وهي تحتذر العثارا..	وروعت الكواكب في سهاها

انه يصف موقف موت (طه الراوي) وتأثيره على البلاد والعلوم والطيور والزهور والكواكب . . ، فلم يول العواطف والدموع كما فعل مع أبيه . أن أحاسيس الإنسان ليست ملكه، أحياناً، وهي خاضعة لمدى تأثير الحدث أو الموقف مباشرة، ولعمق أواصر العلاقة بين الشاعر والآخرين لهذا تأتي بعض القصائد صادقة في تعبيرها، ولا تستطيع غيرها أن تكون كذلك . ولعل الشاعر عبدالله بن قيس الرقيات قد وقع له مثل هذا التفاوت في التعبير عن صدق العاطفة عندما مدح مصعباً بن الزبير، إذ «كان عبدالله بن قيس الرقيات منقطعاً إلى مصعب بن الزبير، وكان كثير المدح له، وكان يقال معه» . . . «وله فيه أشعار كثيرة . فلما قتل مصعب، كان عبدالمك على قتل عبدالله بن قيس، فهرب فلاحق بعبدالله بن جعفر، فشفع له فيه إلى عبدالمك، فشفعه في أن ترك دمّه، فقال : ويدالك يا أمير المؤمنين فتسمع منه، فأبى، فلم يزل به حتى أجابه» . . . «فقال له عبدالمك : أتقول لمصعب : إنّا مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء وتقول لي :

يعتدل التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب (٦٩) .

ويبدو أن عبدالمك بن مروان لم يرض عن مدحه له، لأنه مدحه كما تمدح الأعاجم ملوكها، وكانت نفس وروح واتجاه الخليفة الأموي عربية، وهذا التفاوت نابع من تفاوت المشاعر والأحاسيس، وهو تفاوت يعبر عن تفاوت العواطف الصادقة بين الشخصين ومكانة كل منهما في قلب الشاعر، من خلال ذلك يمكن القول : ان الصورة الشعرية لها صلة بعاطفة الشاعر «فقد تكون انفعالا في حادثة معينة، أو وفاء للحبية، أو شوقاً لرؤية انسان عزيز، أو ذكرى لأب مات تاركا ابنه يعاني الوحدة والعوز، يث أشواقه، ويرفض الإنصياع إلى الأمر الواقع، يبكي ويستنجد، أو يفرح أو يشتكي من صدّ الحبية التي غادرت دون أن تمنحه موعداً (٧٠) . وقد حاول الدكتور أحمد كمال زكي الفصل بين الصدق العاطفي والصدق في العمل الفني، والذي دعاه بـ (الصدق الفني) فقال : «والصدق هنا ليس هو الصدق العلمي ولا الصدق الأخلاقي، لكنه الصدق الذي ينم على أن العمل الأدبي يخبر بشيء يتوافق

مع الحياة ومع المحصلات الوجدانية دون أن يكون له أي أثر من شأنه أن يؤدي إلى النفور أو الشذوذ. انه الصدق الفني الذي ينبع من منطق العمل الفني، أو من موضوعيته بكل أبعادها وتفصيلاتها. ولعل ناقدنا القديم كان يعنيه عندما صرح بأن «أعذب الشعر أكذبه» يريد أن يقول أن الشاعر الصادق هو الذي يضحي بعواطفه الشخصية ويمحو ذاته بكل اخلاقياتها أمام من ينشد له^(٧١). إن التضحية بالعواطف ليس معناها جودة القصيدة، وإنما يريد أن يولي الشاعر القضية الفنية كل جهده بجانب التعبير الصادق عن المعاناة الفعلية والإحساس الداخلي، فإذا ضحى الشاعر بعواطفه فقد جزءاً مهماً من الانسيابية النفسية والعاطفية والصدق في القصيدة حتى تصبح مجرد بناء شكلي، لذا فإن أفضل القصائد في الشعر العربي هي التي عبرت عن معاناة الإنسان كمرثية مالك بن الريب، ومرثية أبي ذؤيب الهذلي لابنه، وقصائد الحب، وقصيدة أبي تمام في فتح عمورية، وغيرها من القصائد الخالدات في شعرنا العربي، حيث لم يتجرد شاعرها عن حسه وعواطفه بحيث خلق نوعاً من التوازن بين ما هو وجداني وما هو فني، وهذا ما يدل على أن القصائد التي يفرض شاعرها في وحدتها وبنائها هي القصائد التي تخضع إلى لحظة الانفعال الوجداني الآني الذي سرعان ما يزول كما حصل مع قصيدة السياب (أجيبني) التي خضعت لمزاجية الشاعر وعفويته من دون اهتمام بمسئولها الفني، وليس هذه الشواهد بقليلة، بشكل يكشف لنا عن كون الصدق الفني لا بد أن يرتبط بالصدق العاطفي ذلك أن الأخير يصاحب التجربة الشعرية «بيننا الصدق الفني رهين العمل الشعري ومتوافقاً مع صيرورته وتواصله وتعبيره بالصورة المثلثية عن المحتوى والشكل^(٧٢)». كما أن الصورة الشعرية بحد ذاتها هي «حشد أكبر قسط ممكن من الصدق في الكلمات^(٧٣)».

طرح ت. س. اليوت فكرة وجود معادل موضوعي للتعبير عن العاطفة ذلك لـ «أن اهتمام الشاعر لا ينصرف إلى الفكر بمقدار ما ينصرف نحو إيجاد عاطفة لا عقلية^(٧٤)». أي أن تجرد الشاعر عن العاطفة يبعده عن الشعر لأن مهمته الأساسية هي عاطفية، وهذا ما دعاه للبحث عن معادل موضوعي لاعتقاده «أن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة إنما تكون بالعثور على معادل موضوعي» وبعبارة أخرى

العثور على مجموعة أشياء، وعلى موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة، حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استثيرت العاطفة على التو^(٧٥)». وهذا يدل أن العاطفة أصبحت وسيلة فنية حينما تحولت من احساس داخلي يسري في نبضات الحياة وتتوغل في القصيدة معبرة عن الحدث والموقف، إلى أداة فنية تساهم في البناء، «فإذا كانت العاطفة أصغر من المواقف أو الأشياء، أو الأحداث كان العمل الفني بعيدا عن امكانية استغلال العاطفة التي تكمن داخله وسيلة فنية تكشف تلك المواقف أو الأحداث أو الأشياء^(٧٦)».

إن العاطفة هي عنصر غير منظور، فكرة معنوية في الصورة تعبر عن المواقف، أما باعتبارها وسيلة فهذا ما يزيد من مهمتها فأضفت عليها طابع المادية، حيث صارت تمتلك بعدين: أولهما، معنوي وذلك باعتبارها مجرد أحاسيس، وثانيهما، مادي باعتبارها وسيلة كما هي حالة اللغة، فكيف يمكن تجريد الشاعر منها لغرض الحصول على الصدق الفني، وهو العنصر التابع لدى تمتع الشاعر بالموهبة الحقيقية التي تكشف عن بناء القصيدة؟

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الخيال :

الصورة الشعرية تعتمد على حدس الشاعر واحساسه بالأشياء، ذلك أن الخيال «هو نشاط استلهامي يعمل بصورة لاواعية، بدون أن يدرك أن في حلمه ومن مادته تخلق الحقيقة^(٧٧)». وهذا الإحساس ارتبط بالشعر العربي بفكرة الإلهام، او كما سمي لدى بعض الشعراء بشيطان الشعر، لأن الشاعر يتخيل وينفعل بالموقف ثم تولد القصيدة في لحظة التوقد، وهي لحظة التفاعل بين الخيال - الوجه الآخر للحقيقة - وبين التفاعل الشعوري المرتبط بملكته مثلما يرتبط بقوة لا واعية لها صلة بلحظة الإبداع. إن الخيال حلقة وصل بين الحقيقة والوهم، لذا له صلة بالإلهام حيث يصبح وسيلة الشاعر التي تعينه في الهبوط إلى عالم حالم يختلف عن الحقيقة، لكنه يستمد مادته منها، لذا فإنه «هو الملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية^(٧٨)».

وهو «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس»^(٧٩). لكونه «يثول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم. وإلى التجسيد والقدرة المطلقة التي تبذل وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقا من بعد خلق بواسطة ماهمة العارفة من تأثير، من خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لا نهائية على ابداع صور لا نهائية غير قابلة للنفاذ، وبأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال»^(٨٠).

الخيال يرتبط بمدى احساس الشاعر بما حوله وبامكانيته في الإيغال إلى عالم الذهن؛ وهو عالم يتوغل نحو الحلم والحدس والإلهام، لذا فإن جل صور الشاعر تنبع من تفاعل حدس الشاعر مع الفكرة التي تنبع من الواقع وتستقي مضامينها من الحياة، فالنسيج الذي يخلقه الشاعر عن الحب وعالمه الساحر هو نسيج خيالي لا يتجرد عن حقيقة مشاعر وعواطف المبدع وواقعه ومعاناته، فالشاعر وفقا لذلك عاشق يتجول في عالم الوله والفتنة، يتفاعل داخليا مع أحاسيسه وذاكرته، ذلك لأن الخيال «هو الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم، وهم لا يؤلفونها من الهواء، إنما يؤلفونها من احساسات سابقة لا حصر لها، تحتزنها عقولهم وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت، فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها، صورة تصبح لهم، لأنها من عملهم وخلقهم»^(٨١).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إن علاقة الخيال بالصورة الشعرية هي علاقة تفاعل وانسجام من أجل بناء الصورة وخلقها، وخاصة أنه يستقي مادته من أعماق الذات، لأنه «لا يستعين في تنظيم مادته بوسائل خارجة من نطاق الذات الإنسانية، وأنه في ابداعه عوالم جديدة مرتبطة بالتجارب الشخصية والمدرّك الحسي»^(٨٢). ذلك أن الخيال «أساس الصورة الأدبية مهما تكن درجته الفنية»^(٨٣). لكون الصورة التي يخلقها الخيال الشعري «عمل تركيبى، يقوم الخيال ببنائها مما خلفه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها من الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدم، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بديلا عن وجوده المادي»^(٨٤). فالصورة التي يشيد بناءها الشاعر سامي مهدي في قصيدته (البيت) تستند إلى

مستويين من الخيال: الأول، تصور البيت الذي يشكل الفكرة الأساسية في القصيدة. والثاني تصور الطفل الذي يبني البيت، وهنا تصبح الصورة متداخلة بين المستويين ومعقدة، ويصبح الشاعر في الظل من ظل الفنان (الطفل) الذي يرسم الصورة حسب مفهوم أفلاطون للفنان، فالبناء هو الصانع الأول للبيت، والطفل الصانع الثاني، والشاعر الصانع الثالث: (٨٥)

رسم الطفل بيتا،

وأنشأ للبيت مدخنة

وتأملها . . .

(كان ينقصها حزمة من دخان)

فأطلق منها دخانا،

دخانا كثيفا . .

ان الشاعر لم يفصل ابعاد البيت، وإنما تصوره كمفهوم ضمني، وكفكرة. فالبيت لا يعنى الا البناء الذي يسكن فيه الناس، كما يفهم ذلك الطفل حين رسمه. أما المدخنة فهي من صلب تكوين البيت، لكن دخانها جاء استدراكا خياليا انطلق من ذهن الشاعر ليكون صورة ذات كيان نفسي وواقعي، ذلك «أن الخيال الشعري لا يبين صورا يتأتى تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجي، فالصورة دائما ذات كيان نفسي وواقع فني ليس هو الواقع المضاد في غلظة وخشونة» (٨٦).

والخيال الشعري يتكون من نمطين هما:

١ - الخيال الابتكاري Creative Imagination

وهو «القوة التركيبية السحرية التي تكشف عن ذاتها في إيجاد التوازن بين الصفات المتعارضة» (٨٧). كما أنه «الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة» (٨٨). أي «أنه لا يستمد صوره من موضوع سابقة أو من جذور أدبية أو فكرية مطروحة يقوم الشاعر بتوظيفها يستند إلى محتوياتها كما يحصل في التضمين والاقتراس والإشارة أو التلميح لأثر أدبي أو استعانة بمأثور معين كتوظيف الأسطورة مثلا، وإنما يبتكرها

ابتكارا ويخلقها خلقا فذا يفرز فيه عصارة ذهنه وتداعيات رؤاه، إنه الحرث في أرض
بواز وصياغة من مادة خام^(٨٩)». وفي ذلك العديد من الأمثلة، ومن ذلك قول
رشدي العامل^(٩٠):

نصف الليل،
تدق الساعة،
تنأى آخر دقات الساعة،
نصف الليل،
أحس الحلم الكاذب،
عينها مغمضتان الآن،
أناملها الملمومة في البرد،
وخصلة شعر،
تعرفها كفاي،
وشيء من تعب اليوم،

إن الصورة التي نسجها الشاعر تستند إلى مخيلة بكر، وتستمد صورها من
الحياة، ومن مكونات الوجود التي حوله، فالليل والزمن والبرد والأحلام والمرأة
بعينها وأناملها وخصلة شعرها، كل المفردات لها دلالاتها وصلتها بالحياة، اللغة هنا
تمتلك دلالتها وإيحائها الذي يمنح الصورة حضورها، لكنها صورة مبتكرة من حدس
الشاعر الداخلي الذي ولده تخيل الشاعر الذي منحته له القصيدة.

٢ - الخيال التركيبي أو التأليفي Associative Imagination

«وهو الخيال الذي يجمع بين الأفكار والصور التي ترجع إلى أصل واحد^(٩١)». كما أنه «ينصب على شيء ذي مغزى وممتعة في الحياة ويراه كلا موفقا ومقنعا^(٩٢)». والذي «يعتمد على أشياء قديمة، أسطورة، تراث، حكاية، صورة قديمة استحدثها شاعر معين فغدت أثيرة لدى آخر^(٩٣)». وهو ما يعتمد فيه الشاعر إلى الإقتباس والتضمين والإشارة أو التوظيف الرمزي لما هو تاريخي أو أسطوري، أو اعتماد التراث

أو التراث الشعبي كأصول فنية لها امتداد فكري أو معنوي ، أي وعي التراث كأثـل أو كمنطلق لاستلـهام الجذور ، والذاكرة وتوظيفها من أجل خلق جديد لصور شعرية حديثة ومتجانسة مع سياق حركة التطور والنمو، وشعرنا الحديث يزخر بالعديد من الأمثلة من هذا الخيال ، كما فعل السياب في توظيف الأسطورة ، وشاذل طاقة مع الجذور ، وكما فعل غيرهما في توظيف الموروث في شعرهم ، فهذا السياب يستمد خياله الشعري من شعر علي بن الجهم في قصيدته (ثعلب الموت)^(٩٤) :

عيون المها بين الرصافة والجسر؟

ثقوب رصاص ثقتب صفحة البدر ،

مشيرا إلى قول الشاعر علي بن الجهم :

عيون المها بين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

إن خياله مستمد من خيال شعري سابق ، فهو ليس مادة بكر ، وليس تصورا جديدا لحالة أو موقف محدث ، وهذا ما يخفف العبء على الشاعر الحديث في رسم الصورة وفي ابتكار الأجواء والأخيلة ، لأنها جاهزة ولا تحتاج إلى إعادة رسم أو ترتيب ، وإنما إلى مجود التنسيق والاستدكار . إن الخيال التركيبي يستند إلى جذور جمالية تمثل بعدا توليفيا ، أو عملية تهديم لصور قديمة وتفصيلها ومن ثم بناؤها من جديد ، أي إعادة تركيبها ، وبهذا تحول الشاعر من عملية الابتكار إلى التوليف والتركيب . . إنه مثل المؤلف الذي ينسج حكاية حديثة ذات أصول قديمة يعيد بناءها وترميمها وبث الحياة في شخصياتها وسردها . . مع شيء من التشويق والتزيق .

لقد حاول كولردج أن يحمل الخيال مهمة «خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . . بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة والموضوعات القديمة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق»^(٩٥) . ذلك يرى أن الخيال «لا يتوسط بين الإحساس والإدراك وحسب ، بل بين الإدراك والفكرة»^(٩٦) . حيث ينطلق من فهم رومانتينيكي للخيال باعتباره «استجابة لحاجة ملحة في نفس

الرومانتيكي ، ولكنه مصدر ألم وحزن ، ويقود التأمل فيه إلى آفاق فسيحة في جوانب النفس الإنسانية يرتاع أمامها ويكتشفها^(٩٧) . وهو خيال خصب ، يحس فيه الشاعر بحالة من التأمل والحزن والمعاناة ، والصدق العاطفي ، ففيه يتوهج وجدان الشاعر بالعاطفة ، ويخضع فيه الخيال إلى نوع من التهويمات والتحليق في أجواء رحبة تقترب من التأمل الصوفي أو الفلسفي ، مما يذكرني بقول السياب في قصيدته (اذكريني المؤرخة في (١٩٤٢) (٩٨) :

فاذكريني وأذكرني قلبا بكى بين يديك
شعلة من دم حبي كمنت في شفئك
فاجعليني لفظة بينها تحنو عليك
ولتعانق ذكريات الحب دوما أصغريك

أن اللوعة والأسى ومشاعر الحزن ، وجموح المحين الطاعي يكتنف أجواء القصيدة . أما نازك الملائكة فإنها تعيش عالمها الرمادي الحزين ، بانسيابية رومانتيكية واضحة ، بالرغم من عنايتها الفائقة باللغة ويجرس الألفاظ في قصيدتها (مرثية يوم تافه) وهي مؤرخة في (١٩٤٨) حيث تقول^(٩٩) :

انتهى اليوم الغريب

انتهى وانتحبت حتى الغروب

وبكيت حتى حماقاتي التي سميتها . . .

ذكرياتي . . .

ويقترن الخيال السريالي بالأحلام والهذيان ، لكون المخيلة لدى السرياليين «تعنى العمليات والحالات الأكثر اختلافاً: حالات ما بين النوم واليقظة ، والهذيان ، والأحلام ، والإبداع التقني ، أو الاكتشاف العلمي^(١٠٠) . مما يعني أنه لا ينبع من صلة الخيال بالواقع ، وإنما من فوقه ، لأنه يرتبط بالحلم والهذيان ، وهو حالة ما بين النوم واليقظة ، بينما خيال الشاعر هو من صميم وعيه لكونه يرتبط مع الواقع وتطور أدوات الشاعر ووعيه بهيكل بناء القصيدة ، فالإلهام لا يهدم الواقع لينشيء عالماً

طوباويا بعيدا عن مملكة الحياة. بينما يظل الشاعر العراقي مرتبطا بواقعه وتراثه لأنه ينطلق من أرضية ذات جذور عميقة الإيغال نحو الماضي، مما يجعل جل شعرنا الحديث ذي خيال تركيبي، فهذا الشاعر على جعفر العلاق في قصيدته (الصديقان) يقول^(١١):

لماذا... لم تعد من قبل؟
ذي روعي أناء طافح بالصبر
لا بالصهباء

انه يصف معاناته الذاتية ذات الأبعاد الإنسانية، وهي معاناة ترتبط بالواقع وتحسسه ويتوغل فيه، ويتفاعل معه ومع تراثه ومع الحياة، فوصف الإنسان لأعماق نفسه هو من قبيل التعبير عن الذات ضمن حدود الواقع، ومن يحيط به، فالقصيدة بالرغم من صياغتها المنتقاة وتعبيرها عن صور حسية تستغل معطيات حاسة البصر، فإن روح الشاعر إناء طافح بالصبر، وقد حذف أداة التشبيه (ك) مستدركا ومستطردا لا بالصهباء فالروح والصبر معنويان، شبه الروح بالاناء فصار لها بعد مادي وصورة حسية، لكن الاناء ليس مملوءا بالصهباء بل بالصبر، أي بشيء مادي. والغريب الذي لا يشعر به القاريء أن هذه الصورة الشعرية المحكمة النسيج ذات خيال تركيبي مستقى من الواقع، وبالذات التراث الشعبي، من الأغنية الشعبية العراقية* التي تقول:

والله انترس ماعون صبري وتبده اوزاد الصبر قاطات واتعده حده
فالصورة تعتمد على صورة تراثية قديمة، تستمد ينبوعها من الماضي، فيصبح الخيال الذي تصوره القاريء أول مرة ابتكاريا، خيالا تركيبيا يستقي موضوعه من جذور ثقافية قديمة.

الفكرة

لا بد من معرفة العنصر المسؤول عن أداء المعنى في الصورة الشعرية، باعتباره المعبر عن المضمون والمواقف والأحداث بشكل مباشر أو غير مباشر، وهذا العنصر هو

ما يعرف بـ (الفكرة) وهي مرادفة للمعنى والمضمون والمحتوى، فهي تسبق العمل الفني وتندخل في نسيجه وروحه وبنائه وحياته، بينما المعنى يلي ذلك وهو ينبع من خلال بحث القارئ أو الباحث عنه، لكونه بحاجة إلى ما يفسره ويكشف عن هدف الشاعر فيه، وذلك التأمل والتحليل والكشف، وهذا ما دفع إ. آ. رتشاردز إلى تجنب استعمال لفظة (معنى) ذلك أن مجرد رؤية «أي كلمة مألوفة تصحبها عادة فكرة عما قد تمثله هذه الكلمة وهذه الفكرة هي ما يسمى أحيانا «معنى» الكلمة أو المعنى الحرفي أو النثري لها، ولكنه من الحكمة أن تتجنب كلية استعمال «معنى» كرمز. أما لفظة «فكرة» فهي أقل قابلية للبس ويمكن تلافي الغموض من استخدامها متى ما حدد معناها^(١٠٢). وحينما نبحث عن الفكرة في الشعر نجد أن ماثيوارنولد يجعلها كل شيء «أما الشعر فالفكرة هي كل شيء بالنسبة له، والباقي هو عالم من الوهم الرفيع. والشعر يقرن عاطفته بالفكرة، إذن أن الفكرة هي الواقع^(١٠٣). وحتى لا ندخل في حلبة الصراع بين اللفظ والمعنى، فأرى أن المراجع الحديثة قد حسمت المسألة وضرورة التعبير عن موقف الشاعر، كما أن مبدأ الالتزام قد حاول جر الصراع إلى جانب الفكرة، لكن العالم الشعري عالم له معنى «مثل معنى أية قصيدة شعرية التي يفضل غمط الصورة الشعرية تمتلك علامات مع ما ندعو بنمط العالم الحقيقي^(١٠٤)».

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

حين نبحث عن صلة الصورة الشعرية بـ (الفكرة) نجد أنها «عبارة عن أفكار ذات طابع حسي» والمعنى «ليس فكرة وليس أيضا مدركا حسيا على نحو ما يقول الوضعيون» لأن المعنى «هو ما يدرك عن طريق الذوق، وما لا يختلف على أمر تحققه، أو ما يوجد في كل حال^(١٠٥)». كذلك «إن الصورة والمعنى يؤول كلاهما للشعور، فهو الذي يفتح الصورة في مادة الأشياء، وهو الذي يقرر ما تنطوي عليه الصورة من معنى^(١٠٦)». لذا فإن الابتعاد عن لفظة (معنى) سيقربنا من مفهوم الصورة الشعرية وعلاقتها بالفكرة لأن الأفكار «كانت تفهم في الأصل من صور حسية تجردت من حسيته بعد طول استعمال^(١٠٧)». فالشاعر عندما يرسم صورته لا يتجرد من عناصر بنائها التي تمدها بالتواصل والنهوض، لأن الفكرة هي احساس داخلي، أو موقف

وجودي وانساني يتخلل أعماق الشاعر، وليس قضية مطروحة للنقاش بشكل مباشر، لهذا فإن الفكرة تعبر عن جوهر صلة الفنان بالواقع وجوهر تعامله مع الحياة، باعتباره شاهد عصره، لأن تعبيره عن دواخله ينبع بالأساس من تفاعل حي بين الفن والحياة، بين الشكل والمحتوى، ذلك أن الفكرة «التي يود الشاعر التعبير عنها لكي يعكس كل ما يعتل في دواخله من (أفكار) ومواقف، لأن الشكل يظل على علاقة وثيقة مع ما اختطه لنفسه من طريق، فلا بد لكل لفظ من (مضمون) وقد يكون (إيجابياً) أو (سلبياً) وفق الحالة التي يعيشها ويود التعبير عنها في ذلك الظرف»^(١٠٨). فالبياتي في قصيدته (العاصفة) يشير بشكل واضح من دون لبس أو غموض لضرورة الموقف والمرحلة راداً على خصومه، مما يفسر أن الفكرة دم يسري في شريان القصيدة وهي مؤرخة في (١٩ / ٥ / ١٩٥٩) (١٠٩):

لن تقتلوني، أيها الأوغادُ

لن تحرموني

من ضياء الشمس،

والانشاد



لن تنصبوا الأعوادُ
للحب، للشاعر، للأورادُ. <http://Archivebeta.Sakhrit>

لن تستبيحوا قصر أحلامي

ولن تخوفوا الأطفال بالأصفاد

لن تسرقوا خزائن الفن،

ولن تستعبدوا بغداد

لن تجدوا

يا أيها الفاشست

في انتظاركم

الا طبول الموت، والرماد

مدينتي

تفتح الشمس ذراعيها

فعودوا...!

أيها الأوغاد

إن القصيدة تتسم بالمباشرة؛ بالرفض الصارخ للأوغاد والفاشست، كما أنه يستخدم أداة النداء (أيها) لدعوتنا إلى تأملهم بوضوح. أن الشاعر يعيش مرحلة انتصار ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ فيشعر بأن بعض آمال الشعب قد تحققت، وأنه لا بد من رفع صوته بوجه المعتصين الأوغاد حتى أنه يهددهم بالموت والرماد ويأمرهم بالعودة عبر أداة الرفض ذات الصيغة المستقبلية (لن) وهي خاصة بنصب الفعل المضارع كررها (ثماني مرات) بجانب أداة النداء (أيها) المكررة (ثلاث مرات) حتى يقنعنا بوضوح الفكرة والموقف. وحينما نبلغ مع الشاعر مجموعته (سيرة ذاتية لسارق النار) في قصيدة (القربان) المهداة إلى بابلونيرودا نجده قد تطور وجنح إلى الإشارة، أو الغموض في طرح الفكرة^(١١):

يُسلخ جلد الشاة بعد ذبحها لكن جلد ذلك
المنتظر - الإنسان، قبل ذبحه يُسلخ في المنازل
الأرضية - المحاضر السرية - الملاجيء - المحاكم - المصارف -

المسالخ - الشوارع العارية - السجون، يشوى في
جحيم الكلمات - اللغة - القوالب الجاهزة - القاموس -
يستعير من أوراقه الأجنحة - السماء

انه لا يفصح عن فكرته بسهولة، نتيجة تحلل الرموز قصائده، فسلخ الشاة بعد ذبحها أسلوب من أساليب التعذيب لدى الأنظمة ضد مواطنيها، فتعمق في التنكيل عندما تقوم بسلخ جلد الإنسان في كل مكان قبل ذبحه. ان هذا الأسلوب في التعبير عن الفكرة ينم عن تطور أدوات الشاعر وأساليب الرفض لديه مما يكشف عن تطور أساليب طرح الفكرة فهي تخضع لعامل الزمن لدى البياتي الذي تتسم صورته الشعرية بـ «الطابع الحسي» لكونها «لا تقف عند حدود الحس مما تسميه

البلاغة العربية القديمة «الجامع في كل» دون النظر إلى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف. ولكنها تكتسب - رموزاً - أكثر شمولاً وإحاطة من مجرد مظاهرها الحسية وأعمق تعبيراً عن تجارب انسانية حية وراء تلك المظاهر^(١١).

لقد عبر البياتي في قصيدتيه السابقتين عن فكرته وموقفه النضالي كشاعر، وفق أساليب وصيغ متفاوتة، فهو عندما يرسم الصورة يتطور مع تطورها وينضج مع نضجها الفني مثلما تتطور الفكرة مع نضج السمات الفكرية والأبعاد الأيدلوجية للشاعر حيث يرتبط بالصورة من خلال الإدراك الحسي المعبر عن جوهر الفكرة وطبيعة المضمون.

اللغة:

لا بد لكل شاعر من وسيلة، أو أداة ل طرح الفكرة وليبان مواطن الجمال والسمو في شعره، وهذه الوسيلة تمتلك قدرتها على التفاعل والتميز، ولها سياقها الخاص بها، لكونها تعبر عن شخصية الشاعر وقضيته، إن هذه الاداة هي اللغة، فهي أداة التخاطب بين الناس مثلما هي وسيلة لتوصيل الأفكار سماعاً وكتابة، لذا فإنها ظاهرة اجتماعية قبل أن تكون أدبية لأن من دونها لا يمكن أن تنشأ الحضارات والآداب ولا يمكن للناس أن يتفاعلوا فيما بينهم، فهي مجموعة رموز تعارف الناس على تسميتها وترتيبها لغرض التعامل من خلالها، ولأنها ظاهرة اجتماعية فإنها قابلة للتطور والنمو مثلما هي قابلة للصمود والاندثار وقابلة للتفاعل في التأثر والتأثير. ان أداة هذه صفاتها تمتلك نمطين من التفاعل: أولهما، التعامل الاعتيادي بين الناس وهو يتسم بالعفوية والبساطة ولا يميل إلى الصنعة والإعراب وهو ما يعرف بلغة الحديث اليومي. وثانيهما، لغة التعامل الرسمي وهي لغة خاضعة لضوابط الإعراب وضوابط الجمال والمنطق. ثمة نمط آخر لهذه اللغة وهو نمط غير رسمي، لكنه أثر التزاماً وقابلية على النمو والتطور والإبداع ذلك هو لغة التعبير الأدبي وهو «في أبسط صورة صنعة لغوية يختلف فيها الأدباء اختلافاً بيناً»^(١٢). إضافة إلى ذلك فإن «اللغة مظهر من

مظاهر الوجود دال على وجودية الإنسان، وإن استبطانها في الشعر يكشف عن الوجود ويفصح عن العالم وقد قُدَّ في نسيج لغوي، أساسه ضروب من الإسناد والحمل التخيلي المضاييف بين أنساق تضع ماهية الأشياء في تراكيب تقبل عكس المتضايفات^(١١٣).

إن اللغة في الشعر تحتفظ بكيانها وجمالها في تعبيرها عن أحاسيس الشاعر وعواطفه، وعن صدق مشاعره وأفكاره، عن مواقفه ومعاناته، فيظل الشاعر مراعيًا لأصولها وضوابطها وخصوصيتها، كما يُحاول أن يغني بها ثقافته وأشواقه لأنها صلة الوصل بينه وبين العالم، والقاسم المشترك بينه وبين الناس جميعًا لكونها «هي المشروع الأول لدخول القارئ إلى القصيدة، واختلاطه بها، وهي، «بعد ذلك وقبله أو الممرات وأكثرها عذوبة وقسوة بدئية بالغة الوضوح وبالغة الأهمية أيضًا، غير أنها كثيرا ما تظل، في بعض الأعمال، مهملة ومنزوية، حتى أن الشاعر لا يمنحها، حين كتابة القصيدة الا قدرا عابرا، وغير مقصود من الاهتمام^(١١٤)». أما صلة اللغة بالصورة الشعرية فإنها أحد أهم العناصر التي تتكون منها الصورة الشعرية، فهي كيان يتفاعل ليعلن عن نمط الصورة، ونوع الحاسة ومدى تعبيرها وتفاعلها مع الواقع ومع البناء الشعري للقصيدة ذلك «أن الصورة الشعرية هي انبثاق في اللغة. فهي على الدوام تعلق قليلا على لغة التواصل العادية^(١١٥)». إذ «أن اللغة سواء أكانت صورة (سمعية) أم (مرئية) تظل هي العامل المؤثر في رقد الصورة الشعرية بكوامن الديمومة والاتصال أفلا يمكن أن نغيز (الانفعالات، والأفكار، والخيال، . . .) عن غيرها دون هذا العامل^(١١٦)».

اللغة وفقا لذلك ذات كيان خاص يخضع لتجربة الشاعر وأسلوب تعامله مع اللغة، فثمة من يرى في التراث ضالته، وثمة من يرى في الحياة اليومية بغيته، وثمة من يرى في القرية والريف أجواءه وصوره، وثمة من يرى في المدينة حياته وواقعه. هذا السياب يواجه المدينة لأول مرة في شعره في قصيدته (في السوق القديم) المؤرخة في عام ١٩٤٨ م فيشعر بالغرابة^(١١٧):

الليل، والسوق القديم
خفقت به الأصوات الاغمغات العابرين
وخطى الغريب وما تبث الريح من نغم حزين
في ذلك الليل البهيم .

لقد جسد السياب دور اللغة في التعبير عن مشاعره وكشف عن احساسه
بالغربة من دون الاخلال بشروط الحداثة، لكنه ظل يرفض عالم المدينة، لأنه يرى في
قريته جيکور ملاذه ومدينته الفاضلة (يوتويا) وهكذا ارتقى إلى مصاف الإبداع
الخالق المنبعث من قدرة اللغة على التعبير عن عواطف ومضامين الشاعر، لأنها كائن
حي ينمو ويتطور ويتفاعل يؤثر ويتأثر، «أن لغة الشعر هي اللغة التي يستطيع بها
المؤلف أن يوصل تجاربه الخاصة بمنتهى القوة النافذة، وبغاية الدقة والوضوح، مع
تصوير دقيق للتفاصيل الخفية، فهي اللغة في أسمى منازلها، وفي كامل قوتها، وهي
اللغة التي تستخدم فيها أقصى حد^(١١٨)». من التعبيرات والإمكانات.

إن القصيدة التي تهتم بالحياة اليومية هي قصيدة آنية ستتجاوزها المراحل
القادمة مثلما ستتجاوزها اللغة والزمن وتبقى صورتها الشعرية مجرد ذكرى، فلا غرو
أن يرى القاريء الفرق واضحا بينها وبين قصيدة السياب الأنفة الذكر، وهذا ما
يلاحظ على قصيدة (النشيد) لياسين طه حافظ^(١١٩):

تتجاوب ثانية في الشوارع
وتحدثني في دوي المكائن في مصنع للنسيج،
وتحدثني في القطار،
وفي السوق،
والورشة،
والمهرجان.

إن الشاعر يزواج «بين البناء اللغوي الفصيح والأداء الذي أراد له أن يكون
عاميا وشعبيا، في محاولة لخلق مناسبة لموضوعه الذي يتغنى بأجماد الوطن^(١٢٠)». إن

اللغة ذات صفة تتسم بالميوعة وعدم الاستقرار، فهي تريد خلق حالة من التوازن بين فصاحة القصيدة وبين إدخال المخترعات الجديدة بوصفها تعبيرا عن احتفالية معاصرة تهتم بالإنجازات الجديدة، وتعبّر عن احتفال الشعر بالحدّات.

ومن الشعراء الذين استلهموا التراث ووظفوه لصالح الصورة الشعرية: شاذل طاقة وحيد سعيد وعلي جعفر العلاق وعبد الأمير معلقة. . وغيرهم، فشاذل طاقة ظل أمينا لاستخدام اللغة الجزلة ذات الجذور التراثية، بينما يقف العلاق مزاجا بين توظيف التراث وبين احساسه بالحدّات، فالذاكرة تلح عليه مع مفرداتها ذات الطبيعة الريفية في قصيدته (أشارات برية) (١٢١):

إن في رملة النوم قافلة،

حملت،

خبزك الشمري،

وقافلة حملت،

رثي خيمة،

من ضباب الفرات المطرّز،

بالبدو «وجه الثريا كتاب

يدثر نومي،

بالريح، يشعل جسدي،

بلدة، مرسومة،

بالندى، والتراب. . .».

إن المفردات اللغوية (قافلة، الشمري، البدوي، الندى، التراب) ذوات تماس بالحياة الريفية والتراث، مما يفسر اهتمام الشاعر بجذور لغته ويمدّ تعبيرا عن صورته الشعرية «كأنه ينشر على قريته الأثرية عبق العطر الصحراوي» (١٢٢). أما حيد سعيد فإنه يوظف شخصية (سحيم) فيقول (١٢٣):

الحسُّ يا سحيم والهجير والضجر

منافذ الموت على الحياة والعذاب والسهر

سحابة العطاء للعفاة

وشارة المهاجرين في مفازة الزمن

اللفظة (أحس) و(المهجير، مفازة) و(سحيم) تعبر عن توظيف الشاعر العراقي الحديث للتراث بوصفه المنبع الذي يستقي منه صورته، ومنه يستخدم لغته في كشف ما بدواخله. إن سحيم شخصية تراثية وظفت حديثا لتعبر عن رمز معين باعتبار أنه «رجل العصر الذي ثار وما زال يكذب ليكون شاهدا في معاداة الأنظمة التي وقفت في طريقه من تطلعاته للأرض والانسان والمستقبل، فسحيم هو انساننا اليوم المسلوب، المضطهد والذي يبقى يلهنا بعينين حاليتين تنتظر الكثير من العودة وتسمع الأصوات وراء الحدود رموزا مدوية تكشف عن الارتباط الذي يستطيع الشاعر أن يوجده بين الماضي والحاضر» (١٢٤).

على خلاف ذلك ثمة من يولي الحياة اليومية جل اهتمامه نتيجة شيوع الحداثة الشعرية وأساليبها الجديدة في التعامل مع الواقع كما فعل ياسين طه حافظ وسامي مهدي وكاظم نعمة التميمي وعلي الطائي. ان الأول من المهتمين بقصيدة الحياة اليومية التي تجنح لغتها نحو لغة الحديث اليومي بما في ذلك الأساء والاصطلاحات، أما كاظم نعمة التميمي فإنه دعا احدى مجموعاته الشعرية بعنوان (مقاطع من قصيدة الحياة اليومية) لكن طبيعة انسياب لغته وخشيته من الانزلاق أفرز شيئا من التردد في تعامله مع اللغة، فظلت حركتها الداخلية بطيئة (١٢٥).

الطبعة العشرون من كتاب (فن الطبخ)

لا تحطئها العين. وفي جرائد المساء

يقتحم الثوار في (غزة) للأعداء

منشأة. ويحمل الغزاة

أسلابهم في الليل

عن (سايفون) يرحلون.

إن اللغة تظل مرتبطة بواقعها، وبالشاعر ومستوى تعبيره عن فكرته، إنه يعبر عن حركة الحياة من خلال لغته الشعرية وعن حركة الإنسان ضمن واقعه وطبيعة الأحداث التي تكتنفه، وهي عموماً أحداث عادية ويومية تحدث في الإذاعات والشوارع والبيوت والدوائر.

هوامش ومراجع

- (١) سي - دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وجماعته، مراجعة: دعند وغزاون اسماعيل ص ٢١.
- (٢) د. محمد حسين الصغير، الصورة الفنية في المثل القرآني: ص ٣٧.
- (٣) د. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه: ص ٦٨.
- (٤) د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ط٢): ص ٣٣٢.
- (٥) المرجع السابق: ص ٣٨٣.
- (٦) إ.آ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: د. مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض: ص ١٧٢.
- (٧) الصورة الفنية: ص ١٤.
- (٨) د. علي البطل، الصورة في الشعر العربي (ط٣): ص ٣٠.
- (٩) الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا: ص ٦٠.
- (١٠) المرجع السابق: ص ٦٢.
- (١١) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا: ص ١٩.
- (١٢) د. عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب: ص ٩٦.
- (١٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي - دراسات نبوية في الشعر (ط١): ص ٢١.
- (١٤) أحمد نصيف الجنابي، في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص ٣٦.
- (١٥) قيس كاظم الجنابي، الصورة البدوية في شعر شفيق الكمالي: ص ٢٨.
- (١٦) قيس كاظم الجنابي، الصورة الشعرية عند السياب، مجلة البيان (الكويت) ع (٢٥٠) كانون الثاني ١٩٨٧: ص ١٩.
- (١٧) عبد الجبار داود البصري، القمح والعوسج: ص ٥٢.
- (١٨) نازك الملائكة، شظايا ورماد: ص ١٢٧.
- (١٩) ماجد أحمد السامرائي، نازك الملائكة الموجة القلقة: ص ٥٣.
- (٢٠) نازك الملائكة، يغير ألوانه البحر: ص ١٧١.

- (٢١) د. سالم أحمد الحمداني، ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة: ص ١٠.
- (٢٢) ديوان السياب: ١ / ١٨٦.
- (٢٣) الصورة الشعرية عند السياب (مرجع سابق): ص ٢٤.
- (٢٤) حسب الشيخ جعفر، الأعمال الكاملة ١٩٦٤ - ١٩٧٥: ص ٦٨.
- (٢٥) علي جعفر العلاق، وطن لطبور الماء: ص ١٢٩.
- (٢٦) قيس كاظم الجنابي، الذاكرة الريفية في شعر علي جعفر العلاق، مجلة آفاق عربية (بغداد) ع (٤) س (١٢) نيسان ١٩٨٧: ص ١٤٥. والمقال فصل من كتابنا الذي سيصدر قريباً (في الذاكرة الشعرية).
- (٢٧) ديوان حميد سعيد: ١ / ٤٠٤.
- (٢٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتز: ص ٨١.
- (٢٩) أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق: الدكتور شكري محمد عياد: ص ٢٨.
- (٣٠) د. حسام الألوسي، بواكير الفلسفة قبل طاليس: ص ٤٧.
- (٣١) مباديء النقد الأدبي: ص ١٧٢.
- (٣٢) الصورة الشعرية: ص ٢٦.
- (٣٣) عبد الوهاب البياتي، قمر شيراز: ص ٧٤.
- (٣٤) في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص ١٢٨.
- (٣٥) عبد الأمير معلّ، عزف على الرمح: ص ٧٩. راجع حول ذلك مقالنا: يتابع التواصل في شعر عبد الأمير معلّ مجلة البيان (الكويت) ع (٢٦٠) تشرين الثاني ١٩٨٧: ص ٦٢ - ٦٣. وهو فصل من كتابنا المائل للطبع (في الذاكرة الشعرية).
- (٣٦) عيسى حسن الياسري، المرأة مملكتي: ص ١١.
- (٣٧) س.م. بورا، التجربة الخلاقة، ترجمة: سلافة حجاوي: ص ١٢.
- (٣٨) عبد الكريم راضي جعفر، عن الفارس والنخب: ص ٨٦.
- (٣٩) الأعمال الشعرية: ص ٢٥.
- (٤٠) قيس كاظم الجنابي، شاذل والبحث عن الجذور - الصورة الشعرية، مجلة آفاق عربية ع (١٩) س (٧) مارس ١٩٨٢: ص ١٩.
- (٤١) شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، جمع واعداد سعد البازان: ص ١٦١.
- (٤٢) الصورة البدوية: ص ٢٨.
- (٤٣) المرجع السابق.
- (٤٤) جدلية الخفاء والتجلي: ص ٥٠.
- (٤٥) الخيال: ص ٢٦٤.
- (٤٦) الصورة في الشعر العربي: ص ٢٧.

- (٤٧) ديوان السياب : ١ / ٦٦٤ .
- (٤٨) الصورة الشعرية عند السياب (مرجع سابق) : ص ٢٧ .
- (٤٩) الأعمال الشعرية : ص ٣١ .
- (٥٠) عن الفارس والنخب الآخر : ص ٥٦ .
- (٥١) يوسف الصائغ ، سيدة التفاحات الأربع : ص ٦٧ - ٦٨ .
- (٥٢) عبد الرزاق عبد الواحد ، خيمة على مشارف الأربعين : ص ١٣ .
- (٥٣) طراد الكبسي ، شجر الغابة الحجري : ص ٤١١ .
- (٥٤) رشدي العامل ، هجرة الألوان : ص ١٨١ .
- (٥٥) ابن رشيق ، العمدة ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد (ط) : ١ / ٩٥ .
- (٥٦) الخيال : ص ١٥٠ .
- (٥٧) مبادئ النقد الأدبي : ص ١٧٨ .
- (٥٨) المرجع السابق : ص ١٥١ - ١٥٢ .
- (٥٩) الصورة الشعرية : ص ٢٣ .
- (٦٠) د. أحمد كمال زكي ، النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته : ص ٤٩ .
- (٦١) نقلاً عن : في الرؤيا الشعرية المعاصرة : ص ١٣٢ .
- (٦٢) الصورة الشعرية : ص ٤٤ .
- (٦٣) النقد الأدبي الحديث : ص ٤٩ .
- (٦٤) ديوان السياب : ١ / ٦٤٢ .
- (٦٥) نفسه : ١ / ٦٥١ .
- (٦٦) نازك الملائكة ، شظايا ورماد : ص ١٣٢ <http://Archivebe.org> .
- (٦٧) شاذل طاقة ، المجموعة الشعرية الكاملة : ص ٢٧ . راجع : حول هذا الموضوع قصيدة البياتي (أغنية إلى ولدي علي) من مجموعة (المجد للأطفال والزيتون) .
- (٦٨) المصدر السابق : ص ١٤٩ .
- (٦٩) المبرد ، الكامل في اللغة والأدب : ١ / ٣٩٩ - ٤٠٠ .
- (٧٠) شاذل طاقة والبحث عن الجذور - الصورة الشعرية (مرجع سابق) : ص ٢٠ .
- (٧١) النقد الأدبي الحديث : ص ٥١ .
- (٧٢) الصورة الشعرية عند السياب (مرجع سابق) : ص ٣٤ - ٣٥ .
- (٧٣) التجربة الخلاقة : ص ١٣ .
- (٧٤) ف. أ. ماثين ، ت. س. البيوت الشاعر الناقد ، ترجمة : د. احسان عباس : ص ١٣٠ .
- (٧٥) المرجع السابق : ص ١٣٣ .
- (٧٦) الصورة البدوية : ص ١١٧ .
- (٧٧) الصورة الشعرية : ص ٧٨ .

- (٧٨) المرجع السابق: ص ٧٣.
- (٧٩) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ص ١٣.
- (٨٠) الخيال مفهوماته ووظائفه: ص ١٢١.
- (٨١) د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي (ط٢): ص ١٦٧.
- (٨٢) الخيال: ص ٢٦٤.
- (٨٣) أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي: ص ٢٤٣.
- (٨٤) الصورة في الشعر العربي: ص ٢٧ - ٢٨.
- (٨٥) سامي مهدي، الأسئلة: ص ٣٣.
- (٨٦) الخيال: ص ٢٦٢.
- (٨٧) النقد الأدبي الحديث - أصوله واتجاهاته: ص ٥٥.
- (٨٨) مبادئ النقد الأدبي: ص ٣١١.
- (٨٩) الصورة الشعرية عند السياب (مرجع سابق): ص ٣٥.
- (٩٠) رشدي العامل، هجرة الألوان: ص ١٠٧.
- (٩١) في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص ٣٣.
- (٩٢) ر. أ. سكوت جيمس، صناعة الأدب، ترجمة: هشام الهنداوي، مراجعة: د. عزيز المطليبي: ص ٦٠.
- (٩٣) الصورة الشعرية عند السياب: ص ٤٠.
- (٩٤) ديوان السياب: ١ / ٤٥٠.
- (٩٥) مبادئ النقد الأدبي: ص ٣١٤، <http://Archivebeta.Sakhi.org>.
- (٩٦) ر. ل. بريت، التصور والخيال، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة: ص ٥٤.
- (٩٧) د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية: ص ٥٩.
- (٩٨) ديوان السياب: ٢ / ١١٢.
- (٩٩) شظايا ورماد: ص ٩٣.
- (١٠٠) فردينان آل كييه، فلسفة السريالية، ترجمة: وجيه العمر: ص ١٨١.
- (١٠١) علي جعفر العلاق، شجر العائلة: ص ٢٧.
- * راجع: قيس كاظم الجنابي، الأغاني الشعبية في الشعر العراقي الحديث، مجلة التراث الشعبي (بغداد) خريف ١٩٨٧.
- (١٠٢) مبادئ النقد الأدبي: ص ١٧٩.
- (١٠٣) ماثيو أرنولد، مقالات في النقد ترجمة وتقديم: علي جمال الدين عزت، مراجعة: د. لويس عوض: ص ٢٠.
- (١٠٤) الصورة الشعرية: ص ٣٢.

- (١٠٥) د. مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي (ط٢): ص ٧٢.
- (١٠٦) الخيال: ص ٧٦.
- (١٠٧) في الرؤيا الشعرية المعاصرة: ص ٣٢.
- (١٠٨) شاذل طاقة والبحث عن الجذور والصورة الشعرية (مرجع سابق): ص ١٩.
- (١٠٩) عبد الوهاب البياتي، عشرون قصيدة من برلين: ص ٥٥-٥٦.
- (١١٠) عبد الوهاب البياتي، سيرة ذاتية لسارق النار: ص ٥٧.
- (١١١) عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي: ص ٩٦.
- (١١٢) النقد الأدبي الحديث: ص ٧٧.
- (١١٣) الخيال: ص ٢١٤ - ٢١٥.
- (١١٤) علي جعفر العلاق، مملكة الغجر - دراسات نقدية -: ص ٧٧.
- (١١٥) جماليات المكان: ص ٢٩.
- (١١٦) شاذل طاقة والبحث عن الجذور - الصورة الشعرية (مرجع سابق): ص ٢١.
- (١١٧) ديوان السياب: ١ / ٢١.
- (١١٨) لاسل بركرومي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة: د. محمد عوض محمد: ص ٤٥.
- (١١٩) ياسين طه حافظ، النشيد: ص ٥١.
- (١٢٠) د. محسن أطيمش، دير الملاك: ص ١٨٦.
- (١٢١) علي جعفر العلاق، لا شيء يحدث... لأحد يحيى: ص ٦٤ - ٦٥.
- (١٢٢) الذاكرة الريفية في شعر علي جعفر العلاق (مرجع سابق): ص ١٤٦.
- (١٢٣) ديوان حميد سعيد: ١ / ٥٠.
- (١٢٤) محمود جابر عباس، الثورة في شعر حميد سعيد: ص ٦٣ / ٦٤.
- (١٢٥) كاظم نعمة التميمي، مقاطع من قصيدة الحياة اليومية: ص ١١.

الوطن المحرم وقضية اللغة

في قصيدة النثر

د. محمد العبد

صارت (قصيدة النثر) شكلاً مميزاً من أشكال التعبير الأدبي المعاصر، يروق لبعض المبدعين اتخاذه إطاراً فنياً يعبرون من خلاله عن مضامين فكرية وشعورية متعددة. وبالرغم مما لقيه هذا المصطلح من انتقاد والجاح على التعديل، فإنه مازال اسماً شائعاً على هذا الجنس الأدبي. والحق أنني لست ممن يُقرّون هذه التسمية إذا قابلناها بالمسمى الذي أطلقت عليه؛ فضلاً عن التناقض الظاهر بين عنصرها اللغويين (قصيدة) و(نثر) - بما لكل منهما في تراثنا الأدبي والتراث العالمي من ماهية راسخة - فإنها لا تصدق على طبيعة ما أطلقت عليه، وكأنها اسم على غير مسمى.

من ناحية أخرى، فإن هذه التسمية لا تصدق إذا عرضناها على المقولة النقدية الأولية المؤسسة على (التوحد) بين الشكل والمضمون. وذلك أن مصطلح (قصيدة النثر) يتعارض تعارضاً تاماً مع متطلبات الشكل الذي تنتج فيه، كمراعاة الوزن والقافية معاً، أو الوزن وحده على الأقل. ومن هنا يصبح مصطلحاً ابتر؛ لاستناده على ساق واحدة، هي علاقته الروحية بالشعر، أعني بروح الشعر بما فيه من سمات تعبيرية وتصويرية وانفعالية.

بناء على الأسباب الموضوعية السابقة، ينبغي أن نطلق عليه اسم (النثر الشعري)، فهو مازال منتسبا الى النثر، وان توافرت له بعض خصائص التعبير الفني الشعري. هكذا ينطبق الاسم على المسمى، وهكذا أنظر اليه ناقدا. وانما آثرت هنا أن يكون كلامي تحت اسم (قصيدة النثر) لشيوعه، ولكونه المصطلح الذي يرتضيه اصحاب هذا الفن ويحبون ان يطلقوه على صناعته.

والحق أن ما يعرف بقصيدة النثر ليس خيرا كله، وليس شرا كله كذلك. يصدق ذلك اذا نظرنا الى هذا اللون من التعبير وحكمنا عليه في حدود امكانياته الفنية وبلاغته الخاصة، باعتباره صيغة وسطى بين النثر التقليدي والشعر بمعناه المتكامل. فهو ليس نثرا ادبيا تقليديا، لانفراده بسلمات تعبيرية وبنائية ليست من جوهر النثر الادبي التقليدي عادة كما سنرى. وهو بالطبع ليس شعرا؛ لخلوه من الايقاع الموسيقي المنتظم، فايقاعه ايقاع بنية لغوية، لا ايقاع وزن وقافية.

لا يبنى الحكم على هذا اللون من التعبير اذاً الا بما يمكن ان تقدمه لنا - على المستوى الابداعي - صيغة فنية ليست نثرا خالصا ولا شعرا خالصا، ولكنها (نثر شعري).

ونتساءل الآن: ما هي أهم الخصائص اللغوية والأسلوبية لقصيدة النثر كما تبدو في «الوطن المحرم» لعائشة أرناؤوط؟.

ان هذا الكتاب يشتمل على ديوانين اثنين هما: (الفراشة تكتشف النار) و(لا). يحكي الديوان الأول معاناة الانسان الفلسطيني خاصة والعربي عامة بعد حصار (بيروت). أما الديوان الثاني - وهو سابق في تاريخه على الديوان الاول - فيصور عذابات ٥ حزيران / يونيو ١٩٦٧. والعنوان الذي يتخذه هذا الكتاب بديوانيه معا هو اسم لاحدى قصائد الديوان الاول منها.

واذا كنا قد اجتزنا - تاريخيا - اهتمامات الديوان الثاني، فما زال صالحا على المستوى الفني للتأمل والدراسة.

ان أهم ما يلفت النظر الى هذا العمل بديوانيه (ولنسمها هكذا مجازاً) هو لغته، فالذي يشد انتباهنا - لأول وهلة - ليست مضامينه الفكرية ومحاوره الموضوعية وتوجهاته الأيديولوجية، وإنما الاطار التعبيري الذي تؤدي فيه هذه المضامين والتوجهات.

من هذا المنظور، يصبح الحديث عن بناء (قصيدة) النثر في جوهره حديثاً عن اللغة والأسلوب. ويصبح الحديث عن السمات اللغوية والأسلوبية لـ (قصيدة النثر) - بناء على ذلك - ضرورة علمية، لا يجدي معها الرفض او المصادرة.

ولو أردنا الآن التعرف على أهم السمات اللغوية - الاسلوبية لقصيدة النثر عند عائشة أرناؤوط، من خلال ديوانيهما السابقين، لأمكننا حصر تلك السمات فيما يلي :-

١ - تقديم مشتقات جديدة.

٢ - اعلاء القيمة الأسلوبية للصفة.

٣ - اقامة علاقات لغوية جديدة بين الالفاظ.

٤ - خلق استعارات خاصة.

٥ - التعبير المختزل.

٦ - الغموض والغرابة.

٧ - امتلاك معجم شعري متميز.

وينبغي الاشارة هنا الى الدور الكبير الذي أسهم به الشعر العربي المعاصر في تجديد اللغة واستغلال الطاقات الأسلوبية الكامنة فيها كما يتجلى في نصوصه الممتازة عند رواده من أمثال: السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم.

وربما كان التلاقي الواضح بين قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) ونصوص هذا الشعر في تقنياته الفنية والتعبيرية، من جرأة في التعبير، وازدحام الرموز، واستضافة مفردات جديدة الى المعجم الشعري... الخ، ربما كان ذلك مدعاة للقول بتأثر (عائشة أرناؤوط) وغيرها من اصحاب (قصيدة النثر) مثل (محمد الماغوط)

و(حسين عفيف) - في أعماله الاخيرة - وغيرهما، بروح الشعر المعاصر وطريقته في التعبير.

ولننظر الآن الى الخصائص السابقة كل على حدة :-

(اولا) المشتقات الجديدة

من البديهيات أن اللغة تتجدد - على المستوى التعبيري - على ايدي المبدعين بها شعرا او نثرا . وربما كان سعي (قصيدة النثر) الى ابتكار ابنية جديدة مظهرها أساسيا من مظاهر (الجرأة اللغوية) فيها . وهي - حتى الآن - ما زالت جرأة محصورة في اطار النظام اللغوي للعربية . والعربية لغة اشتقاقية كما نعرف . أضف الى ذلك أن هذه الاشتقاقات كانت عند (عائشة ارناؤوط) - بالذات - مما تفرضه ضرورات التعبير الفني ، فهي اشتقاقات موظفة لغايات تعبيرية تأثيرية . وربما كان اخلاصها لتلك الغايات سببا أساسيا في ندرة المشتقات الجديدة في كلا الديوانين .

ويمكننا الآن أن نقدم مثالا على ذلك بالفعل (تجذر) من (الجزر) في قولها :
« هنا حيث ترنخي النزوات وتتجذر اللوامس ،
هنا حيث تلتحم الخنجر بالجنح ،
الصرخة والطيران واحد »^(١) .

ولا نكاد نجد فعلا ادل على امتداد هذه اللوامس وتأصلها من هذا المشتق الجديد (تجذر) ، بما يستحضره في الذهن من صورة مادية ممتدة للجزور . وقد تشغل البنية الجديدة وظيفة شعرية مختلفة ، بتأثير جذتها وطرافتها ، وانظر مثلا الى قولها :

« وطننا قالب عائم من الجص
وبحارنا من الأسيد
زماننا نسيج مجهري

مرهون بأصابع الآخرين» (٢).

(ثانيا) الدور الأساسي للصفة

تلعب الصفة في قصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) دوراً اسلوبياً خطيراً، بحيث يمكن القول بأنها تمثل - على مستوى الجملة الشعرية عندها - (نقاط الارتكاز اللفظي) تماماً كالنبر، الذي يمثل (نقاط الارتكاز الصوتي) على مستوى المقاطع الصوتية.

ان الصفة عند (عائشة أرناؤوط) ليست سمة لغوية أساسية فحسب، ولكنها ترقى الى درجة (اللازمة اللغوية) التي تتكرر بمعدل مرتفع في جميع قصائدها. وانظر الى المقاطع الثلاثة التالية :

«أيها الفجر المتوهج
الهارب من سجلات التاريخ المزور

يا بوصلة روعي المتأنية في خروجها
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيها الفجر الهائم
تعال احتذ جسدي المهترىء

وتسكع في روث الزمن
في ركام الجثث المتخبطة بالحجارة.
تعال نحو موتنا الطلسم



جثتنا سريعة العطب
وغدا لن يكون بإمكاننا استقبالك بلا رائحة .

أيها الفجر النبيل
لا تخف . .

اعبر الهواء الذي مازال موشوما
بالنظرات الأخيرة لرعبنا الأبيض . .
تعال تأبط حلمي الصغير المحفوف بالمخاطر»^(٣).

فالصفات تطارد الموصوفات، لتمييز أجناسها ووصفها وصفا يعتمد عليه المعنى العام والصورة الكلية في كل مقطع اعتمادا أساسيا . والموصوفات في تلك المقاطع هي ذاتها (الكلمات - الموضوعات)، كالجسد والجثث والموت . . الخ . وإذا كانت بعض تلك الصفات مما يعهده النثر التقليدي مثل (الجسد المهترئ) و(الحلم الصغير المحفوف بالمخاطر)، فإن منها ما هو شعري مبتكر، مثل (الموت الطلسم) و(الرعب الأبيض)، حيث توحى الأولى باستنكار الموت لغموض أسبابه، وتوحى الثانية بالمسألة وصفاء النية بالرغم من ذلك الموت!

وينبغي الآن التأكيد على أن الصفة عند (غائشة أرناؤوط) ليست لازمة لغوية عفوية، وإنما هي لازمة موظفة توظيفا أسلوبيا عاليا، ويبدو ذلك - على وجه الخصوص - من (الصفات المجازية) التي أبدعتها في مواضع كثيرة من هذين العملين، بحيث أصبحت (الصفات المجازية) من أبرز سماتها اللغوية والأسلوبية وأخطرها . يبدو ذلك من القيم الأسلوبية المختلفة التي تمتلكها، وهي :-

١ - صنع المفارقات الساخرة .

٢ - تفرغ الأحاسيس الانفعالية القوية .

٣ - الإيحاء بالمعنى . .

تبدو القيمة الأولى في سياقات (تلمع) فيها الصفة، وتلقي بضوئها على

الموصوف، فتكون السحرية اللاذعة، من علاقات تقيمها الأدبية بينها، هي غاية في الجدة والطرافة، (كالفشل الفاخر) في قولها:

«اليك أيتها الكيمياء المتفافيزيقية
اليك أيها الحب، أيها السحر المأخوذ
والمعجون في نبرة الجسد.
فوق الفشل الفاخر
وتحت كل الرغبات البسيطة المذهبة.
أنطق جرعتي العربية»^(٤).

و(الكلمات الصلعاء) أو (النيتة) في قولها:

«المقاهي الرخيصة
والمناضد والوجوه
وأنقاض الأقدام والمرايا المكسورة
والعقارب المتحركة على الجدار الصغير
الراقد فوق اليد بشكل مائل
رموز لا تنتهي ولا تتدفق
رموز مبتورة ومحقونة بالزمن
وكلمات صلعاء . . وكلمات انيقة .
والحلم بالتجسيد النهائي
والكلمة الأخيرة النيتة
والعارية حتى الهيكل»^(٥).

ان الصفة عند (عائشة أرناؤوط) لا تلعب الدور التقليدي المحصور كالتأكيد والتخصيص ونحوهما، ولكنها تتقدم الى الصف الأول من (المثيرات اللغوية) في جميع قصائدها، فهي عندها من أهم الوسائل الأسلوبية لتفريغ الأحاسيس الانفعالية العارمة، كما نجد في الحديث عن (الموجة المتفرحة) في قولها:

«عبرتُ الموجة المتقرحة والدمامل

ولأنني حملت قوس قزح كذكرى

وُضعت في محجر صحي»^(٦).

أو (الجنون الدموي) في قولها:

«هذا الذهان التأويلي لسلطة من القش

هذا الجنون الدموي الذي يلبس الأشباح المنظورة

والمصنفة في سجلات خلد أعمى

انسجام مسبق لاحتضار نسور الكتف

في محرق السقوط»^(٧).

أو (الأوراق المبحوحة) دلالة على سكونها وحزنها، في قولها:

«أوراق الأشجار مبحوحة وبائسة

فالتراب يفتح قاعاته الفسيحة

يغلف جميع النداءات الآتية من المجهول

برطوبة الندى وخطى مسافر لن يعود»^(٨).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(ثالثاً) إقامة علاقات دلالية جديدة

وتخلق (عائشة أرناؤوط) دلالات إيجابية، تنتج عن تلك العلاقات الجديدة

(الطازجة) التي تقيمها بين الصفة والموصوف كذلك. وتعتمد في إقامة تلك العلاقات

على (الجمع بين المتناقضين) مثل (النور الأسود) في قولها:

«أبدأ العرس بالبكاء

وحتى الآن لم يعرف سيدي الدمعة.

لو أنها تتجسد قبل أن تصير مدينة وطائرا

قبل أن تصير أدغالاً مبنية بالنور الأسود.

وأعشاباً هائلة من الصمت والماء»^(٩).

وربما استطاعت هذه الصفة أن توحى بتشابك الأدغال وكثافتها، حتى تسلب
النور وتبخسه حقه في أن يظل كذلك، فيأخذ لون النقيض .
ومن الجمع بين المتناقضين كذلك (الخصب المجذب) في قولها، تخاطب
الأحراش الجبلية :

« فيك البصيرة المختنقة

والجراثيم المضاءة

فيك لوعة الخصب المجذب

فيك أشتهي أن أبصق

وأرفض أن أضاجع انحناءاتك في جسدي»^(١٠) .

فالصفة هنا تسلب من الموصوف طبيعته، فهو خصب ضائعة خصوبته،
خصب مفقود لا يستغل، ولذلك فهو في حكم المجذب .

وكثيرا ما تعتمد على (تراسل الحواس) كالتراسل بين المسموع والملموس في
(الأنين الطري) في قولها :

«الأحشاء خرجت والأنين طري

جثث . . موق . . أنصاف موق

الاحتضار يعرف الملاحظة جيدا

والمدججون بالسلاح ييخلون برصاصة الرحمة»^(١١) .

فالأنين الطري هو الضعيف لخروج الأحشاء والاحتضار .

وتعتمد (عائشة أرناؤوط) كذلك في خلق العلاقات الدلالية الجديدة بين
الألفاظ على المزاوجة بين لفظتين مزاججة مجازية، مثل (خوار النار) في قولها :

«أمام خوار النار

تسلح العصور العمودية

وتحيط وعل النور بالشباك»^(١٢) .

و(خوار النار) من المزاوجات المجازية الطريفة التي تقدمها لنا لغة (عائشة أرناؤوط)، وتبدو الطرافة هنا من العلاقة الجديدة التي تقيمها بين المرئي والمسموع، فالمرئي يخرج عن طبيعته المعهودة الى طبيعة كائن حي ذي صوت عال، يصعب أن تحده، فهي نار شديدة عالية منتشرة.

وتعي (عائشة أرناؤوط) بحساسية فنية مرهفة قيمة التقابل بين الصور وتأثيره في المعنى، فتراها تقابل بين (خوار النار) و(وعل النور). وترى (عائشة أرناؤوط) العلاقات الخاصة بين الألفاظ بوضع اللفظة في غير موضعها من أصل الاستعمال، على نحو ما نجد في (ثغاء الأمطار) دلالة على علو أصواتها وتداخلها وتواليها، وذلك في قولها:

«خوافر كل الجياد الجاحدة تحترق غابة تلاقياتنا المعتمة
تحت كل ورقة شاحبة جرس صغير معبأ بثغاء الأمطار
ورائحة رضيع ميت تحت ثدي مجهول وحزين»^(١٣).

ولعل من أهم الوسائل اللغوية لخلق العلاقات الشعرية الجديدة بين الألفاظ عند (عائشة أرناؤوط) وسيلة (كسر المصاحبات اللفظية) التقليدية الثابتة في موروث اللغة، وإن كانت حالاتها قليلة، ومن ذلك قولها:

«يغيب ترابك تحت الجثث
فلا نعرف لونه.
توازن بين الدليل وعكسه.
ولا تصلين الى نظام الأشياء.
أيتها الطريدة المدججة بالنور
التي توغل بعيدا في ليل تالف
المهاز يحرق خصرك المنتش جروحا.
والخذاء مستورد من بلدان قفراء»^(١٤).

فهي تصنع هنا مصاحبة شعرية جديدة في (المدججة بالنور)، تستمد قيمتها

الأسلوبية من مفاجأتها للسامع ومخالفتها للمصاحبة اللغوية التقليدية (مدجج بالسلاح)، وقدرتها الفائقة على التعبير عن المعنى، فهذه الطريدة (وربما كانت رمزا للوطن) قوية في تمسكها بالنور قوة المدجج المتمسك بسلاحه. هنا يقع (النور) موقع (السلاح) رمزا لمسألة تلك الطريدة الموغلة في ذلك الليل التالف.

(رابعاً) خلق استعارات خاصة

للتعبير المجازي في ديواني (عائشة أرناؤوط) دور كبير في التعبير الفني عن المعاني. ففضلاً عن المزاجات المجازية التي رأينا أمثلة لها فيما سبق، نرى أن لها استعاراتها الخاصة، التي ولدتها طبيعة التجارب الفنية والهجوم الانسانية العامة التي عبرت عنها، كآلام الغربة، وعذابات الهزيمة، والفساد الأخلاقي، والجوع الروحي، والأحلام الضائعة، . الخ. وقد تشكلت استعاراتها على نار هذه التجارب القاسية، فصارت مرتبطة بها غير دخيلة عليها.

ان الاستعارة عند (عائشة أرناؤوط) تستمد خصوصيتها من خصوصية رؤياها للأشياء، ومواقفها من قضايا الوطن، وآلام الانسان العربي المعاصر وآماله وتميزها الدقيق بين ما تشابه على الناس من أمور.

ويمكننا القول بأن استعارة (عائشة أرناؤوط) تتميز بثلاث سمات أساسية:

(أولاًها) دلالة لوازم المشبه على الشدة والعنف والصور المنفرة.

(والثانية) وقوع المشبه معنويًا في كثير من الحالات.

(والثالثة) قوة إيحاء الأبنية الاستعارية بالمعاني المقصودة.

وإذا أردنا اجتزاء أمثلة من استعاراتها، فلننظر الى (تورم الحلم) في قولها:

«ما معنى أن أضيف أسفي كل يوم

إلى صندوق التأملات

صرت طفلة بالغة الهرم

عيناي تعميان دون حجارتك العتيقة
أنا المصنوعة من طينتك وبخورك الدائري .

ذبلت الريح وتورم الحلم .
وصار معرضا للانفجار مفصولا بخيط شعرة»^(١٥) .

اذ توحى (تورم الحلم) بامتلائها بالأحلام القديمة التي طال عليها الأمد حتى
صارت عرضة للانفجار .

وتدخل كلمة (الأحلام) في استعارة أخرى تبدها الشاعرة في قولها :

«لست الا عابرا . . رأيت شوكة عند الباب

تثبت زهرا له رائحة العفن .

فدخلت

وهنا تجعدت كل احلامي كالقصدير الرقيق»^(١٦) .

وتجعد الأحلام دلالة على الخوف، بل على اليأس من تحقيقها .

واذا كان انفجار الأحلام المرتقب - في الاستعارة السابقة - رمزا على فعل ايجابي
مستقبلي، فإن تجعد الأحلام هنا رمز على فعل سلبي في الحاضر، وبين الخوف من
الحاضر والأمل في المستقبل يكمن قلقها النفسي الدائم العنيف .

وأحلام الشاعرة ليست شيئا من أحلام المدينة الفاضلة، ولكنها أحلام لوطن
مغترب من أهله، أحلام من وطن محرم . ولذلك كانت دائما أحلاما مخوفة بالمخاطر :

«أيها الفجر النبيل

لا تخف .

اعبر الهواء الذي مازال موشوما

بالنظرات الأخيرة لرعبنا الابيض

تعال تأبط حلمي الصغير المحفوف بالمخاطر»^(١٧) .

وتحمل صيغ الأمر والنهي هنا شيئا من الخوف والأمل اللذين نتحدث عنهما،

فالنهي عن الخوف يعني وجود ما يخيف، وأمر الفجر بالعبور وتأبط الأحلام يعكس
أملا في القدرة على تحقيق هذه الأحلام مهما كانت مخوفة بالمخاطر.

ان الثورة على الظلم الذي يعاني منه الوطن، وعلى القهر الذي يلقيه أبنائه،
هي الاطار الذي يحدد اختيار عناصر الاستعارة في قصيدة النثر عند (عائشة
أرناؤوط)؛ فهي تختار العناصر اللغوية التي تثير في النفس حنقا وضيقا وثورة على
الواقع الذي تتحدث عنه، كقولها:

«ليس هنالك سوى صدى الطائرات العمودية

المحومة كجراد معدني يتعد

هاربة باتجاه حملة نسور الكتف

باتجاه أسدين يحرسان بوابة الموت.

طائرات عمودية أفرغت حولتها وتقيأت الرصاص

على نسيج من اللحم البشري

الذي تراقص على شكل تلال دموية»^(١٨).

فالفعل (تقيأ) - في ذاته - يثير في النفس حنقا وقرفا، وهو في هذه الاستعارة
يرسم صورة لأقصى ما يتعرض له الانسان من قهر وبطش. انه هنا تقيؤ رصاص على
لحم آدمي.

وفي قصائد (عائشة أرناؤوط) غير ذلك من المواضع التي تشهد على بكرة
استعاراتها ومهاراتها العجيبة في الجمع بين عناصر تلك الاستعارات. وخذ أمثلة على
ذلك استعاراتها التي تلمح فيها ملامح نسائية واهتمامات نسائية، مثل: (رائحة
الحنان المشتعلة)^(١٩) و(شعر العدالة الأشعث)^(٢٠) و(الصوت المشوي)^(٢١) و(نضوج
الشمس)^(٢٢) و(عجن المحبة)^(٢٣).

هكذا، يمكننا الانتهاء الى أن استعارة (عائشة أرناؤوط) إفراز لغوي على قدر
همومها وطبقا لطبيعة تجاربها، وهي - كما رأينا - ليست تجارب وجدانية ناعمة، ولكنها
تجارب نفس مغتربة وشعب معذب.

(خامسا) التعبير المختزل

تتميز لغة (عائشة أرناؤوط) بالاختزال الشديد، فهي لا تسترسل حتى تصوير الجملة (نثرية) فاترة، ولكنها تقتصد غالبا في وحدات الجملة، فتبدو مكثفة، رامزة، مشعة بالإنحاء. والراجع عندي أن تتميز قصيدة النثر برسمة التعبير المختزل يرجع الى الاحساس الفطري عند الشاعرة بالأثر الخطير الذي يتركه خلوها من موسيقى الشعر. فلا شك أن خلو (قصيدة النثر) من الموسيقى يخفض حرارة التعبير الشعري فيها بدرجة لا يستهان بها. هنا يصبح الاختزال ضرورة فنية لا غنى لقصيدة النثر عنها، اذا أرادت أن تحصل على بعض من سمات التعبير الشعري.

وتستعين الشاعرة على تكثيف مفردات الجملة بوسائل مختلفة من أهمها:

(١) الرمز.

(٢) كسر التناسق المنطقي للغة لغاية تعبيرية.

فهي تطارد مفردات اللغة وتلاحقها وتستثمر ما فيها من طاقات رمزية، والرمز ليس صفة خالصة لكل مفردات اللغة بالطبع، فهناك مفردات تصلح لأن تستعمل استعمالا رمزيا، وهناك مفردات أخرى لا تمكنها دلالاتها المعجمية من ذلك. وبديهي أن مثل هذه الألفاظ الرامزة تستمد دلالاتها الرمزية من السياق، وهنا ينبغي الإشارة الى ان الشاعرة قد خانها التوفيق في كثير من الحالات في خلق السياقات المعنوية المناسبة التي تشف عن تلك الدلالات الرمزية أو تعين على فهمها. ومن ذلك مقطوعاتها (كالزبد) و(وطن بلا أطراف) وغيرها. وربما كان تعدد الرموز وازدحامها في القصيدة الواحدة سببا جوهريا في غموض دلالاتها. فالرمز الواحد لا يكاد يمثل عمودا فكريا لبناء القصيدة، وإنما هي رموز متداعية زئبقية الدلالة. انها رموز اشبه برموز الفن التشكيلي السريالي.

ويستثنى من ذلك بالطبع، تلك الألفاظ ذات الدلالات الرمزية الأخرى كالأظافر والرماد وغيرها.

والحق أن لعائشة أرناؤوط رموزاً خاصة، لعل من أهمها وأكثرها طرافة رمزي (القنفذ) و(الأورام). فالرمز الأول لم ينل حقه في نصوص الشعر العربي المعاصر، وربما انفردت الشاعرة باستغلال قيمته الرمزية، بالرغم من شهرته في الاستعمال الشعبي.

ويعد هذا الرمز مثلاً للرموز التي أحسنت استخدامها فنياً، على نحو ما نجد في قصيدة (زمن القنفاذ لا زمن الورثة)، فالقنفذ - سواء أتحدثت عنه أم إليه - هو نقطة المركز الذي تدور حوله محاور القصيدة الموضوعية.

أما رمز (الأورام) فهو رمز مستحدث، استخلصته (عائشة أرناؤوط) من جسد الواقع الفلسطيني والعربي، ويعكس هذا الرمز المادي الاعتلال النفسي وتضخم عذابات الروح العربية. ويتردد هذا الرمز في قصائدها تردداً ملحوظاً، لا تجد له نظيراً عند أديب معاصر آخر، فقد وصلت به إلى درجة (الكلمة - المفتاح) في ديوانها. ومن ذلك قولها:

«تستتر صحراؤك بالجثث

كخمار دموي لعينيك الباكيتين

والريح تفقد وشائعه وجهاً الأربعة

متحولة إلى تويجات صماء وسط البراري.

كل شيء ساكن إلا الأورام المتفتحة.

كل شيء ساكن في التهابه الأخير.

كل شيء ساكن

حتى تصدع الغصة في حنجرتك المهشمة» (٢٤).

إن (الأورام) عند (عائشة أرناؤوط) ليست رمزاً أحادي البعد، وإنما رمز على (حالة)، حالة عامة وشاملة للوطن بكل أبعادها السياسية والعسكرية والاجتماعية. أما كسر التناسق المنطقي، فهو بالجمع المقتضب بين لفظين متناقضين في الدلالة المعجمية المنطقية جمعا يولد - من احتكاكها المباشر - معنى إيحائياً جديداً. ومن أمثلته

الجمع بين الصراخ والصمت في قولها:

«انها لحظة مناسبة للخرس

أواه.. أيتها الصرخة المكبوتة بالدبابيس.

ومقابض المسدسات

انها لحظة مناسبة للخرس

حيث لوحة التسديد تفقد دوائرها.

وتصرخ بصمت» (٢٥).

وربما ارتبط التعبير المختزل بطبيعة الفكرة الذهنية المجردة، حيث تتوالى الجمل

محدودة الحجم ممتدة الايحاء، كقولها:

«الدمعة كائن.. الابتسامة حركة

في الكائن لا يوجد كائن

في الكائن توجد حركة» (٢٦).

فهي - بهذه الجمل المختزلة - تصوغ مسلمات شعرية بلغة (المسلمات الافتراضية) التي تقود إلى (نتيجة منطقية) من خلال قياس (المحمول) على (الموضوع). وتحمل هذه المسلمات الشعرية الطريفة قيمتها من (أسلبة) الخطاب الشعري، أي وسمه بسمه أسلوبية خاصة، كما تحمل قيمتها من تعبيرها المتميز عن رؤيا الشاعرة وفلسفتها ونظرتها البكر للأشياء.

وينبغي الإشارة هنا إلى أن بعضاً من قصائدها لم تخل من مقاطع تطغى فيها (النثرية) المباشرة، ويضعف (سبك) الجملة، ويتراجع الايحاء، بتأثير العبارات والتراكيب الجاهزة، التي لا تختلف كثيراً عن لغة الخطب السياسية، كقولها:

«ضد أجيال لا تعرف قضيتها

ولا تفرق بين خيط العناكب وناب الأسد

ضد أولئك الذين يخططون معاركهم الحربية

في المباغي

ضد التمزقات الغوغائية التي نعيشها .

بكل تهريجنا المكثف بالعار والتضليل .

أحدث ويملؤني القيء بعد كل كلمة .

وأثدثر بالبرد لأن شمسكم لم تعد تكفي .

ضد هذه الأشياء التي ترغمني .

على اخفاء رأسي تحت ذبابة ميتة .

اتحدث .

وأللم أشلاء الأطفال الممزقين بالخصي» (٢٧) .

فلا شك أن احتواء مثل هذا المقطع على قوالب تعبيرية جاهزة مثل (التمزقات الغوغائية) و(أللم أشلاء الأطفال) ونحوهما، أو جمل تقريرية معهودة، على نحو ما نجد في السطر الأول والثالث والتاسع بالذات، لا شك أن ذلك كله يقطع عن مثل هذا الكلام حرارة التعبير الشعرية المكثف .

ARCHIVE (سادسا) الغموض والغرابة :

<http://Archiveheta.Sakhrit.com>

والغموض من أهم السمات اللافتة للنظر في قصيدة النثر بعامة، وقصيدة النثر عند (عائشة أرناؤوط) بخاصة، فالغموض لا يبلغ عند بعض كتاب قصيدة النثر مثل (محمد الماغوط) و(أدونيس) وغيرهما مبلغه عند الشاعرة، التي تستعصي بعض قصائدها على الفهم أو التذوق. ذلك أن النص يتحول أحيانا غير قليلة الى لغة خاصة، شديدة الخصوصية، بل لغة فردية لا تفصح ولا تعرب عن مكنون عقلي أو انفعالي محدد الملامح . اننا نشعر مع بعض القصائد اننا انتقلنا الى لغة فقدت وظيفتها التوصيلية ومحورها الموضوعي، فلا تعرف عن أي شيء تحدثك، فصارت فيها الكلمات سواء، لا تستطيع أن تدرك لاستعمال احداها - في موضع بعينه - دون الأخرى مغزى، ولا تستطيع أن تحدد لبعض جملها - مهما طال اعتيادك للغتها - قصداً ولا معنى .

وقد عرف امبسون W.EMPSON الغموض بأنه عبارة عن الظلال التي تترك فرصة لاستجابات متبدلة لنفس القطعة اللغوية (٢٨). ويمكننا - في ضوء تقسيماته للغموض - أن نجد له أنواعاً عدة عند (عائشة أرناؤوط)، ومنها:

(١) الغموض الناتج عن تجاور معان غير متصلة تجاوراً مباشراً، كقولها:

«الهواء فوقي بين مد وجزر
لحظة من الرخام ولحظة من الزئبق» .
مازلت ألملم أصابعي المتناثرة .
كي احزم على مهل شهيقى الأخير .
وأحقن به زهرة تنفتق» . (٢٩).

فلا تستطيع أن تحدد لهذا المقطع معنى كلياً واضحاً، فما دلالة المد والجزر في الهواء؟ وما هي العلاقة الحتمية بين الرخام والزئبق؟ وما معنى حقن هذه الزهرة المتفتقة؟ والام ترمز هنا؟ وما علاقة الرمز بما سبق كله؟

(٢) الغموض الناتج عن معان تعكس حالة معقدة في ذهن الشاعرة، ومن ذلك قولها:

«الهواء صعب . . والغابة تتنفس الطحالب . .
الهواء صعب . . وسكينة الألم كذلك . .
الهواء صعب . . التنفس صعب . .
وتحمل الأصابع التي لا تحمل شيئاً صعباً كذلك . .
الهواء صعب . . والتراب صعب . . والماء صعب . . والنار صعبة . .
من هذه العناصر صنعت طيني . .
فكان رماداً . . ثم صار ريحاً وجدت فيها
عصفوراً يحمله جناح واحد . .
كان مخجلاً أن أقلده . .

لا جناح لي ولا خابية أردم فيها رمادي .
لا جناح لي . . لا موت لي . . لا أصابع لي . . لا فراغ لي . .
ولا مكان لي . . » (٣٠) .

فهذا المقطع يحمل معنى عاما هو الاحساس بالغربة والعجز وفقدان الذات ،
بين مكونات الحياة ، التي استحالت - مع كونها عناصر طبيعية ممنوحة - إلى أشياء
صعبة وهنا يبرز التعقيد الذهني الذي تعكسه تلك الصورة المركبة ، فمن هذه
العناصر الطبيعية ، صنعت طبيعتها ، فصار الطين رمادا ، ثم رجا ، رأت فيه عصفورا
بجناح واحد . . وربما رمزت بالطين إلى ذاتها ، وبالرماد إلى تحول تلك الذات عن
كليتها الأولى وفقدانها بعض مكوناتها ، وبالريح إلى الهجرة من مكان إلى آخر ،
وبالعصفور ذي الجناح الواحد إلى معنى العجز والفناء الوشيك !! . .

ويتنج التعقيد هنا عن هذه المتوالية السياقية للرموز اللغوية ، التي تعكس
بدورها تواليا صوريا مفاجئا . .

(٣) الغموض الناتج عن التعبير عن فكرة غير منطقية ، ومن ذلك قولها :

«من تراب الأرض خرجت . . من حيث ستخرج أنت . .

لم تعرفني انعطافة الليل

ولم يسألني أحد عن اسمي . .

وبزوبعة القلب كتبتك على شيطان العالم . .

وفي كل مكان كانت رائحة ذراعك تنعشي . .

رسمتك على وجه التراب ولم اعرف وجهك . .

عندما كنت طفلة . . قبل أن أولد . . بعد أن مت » (٣١) .

فضلا عن غرابة العلاقة بين مفردات السطر الثالث ، يبدو المعنى في
السطرين : الخامس والسادس غامضا ، للتعبير عنه على نحو غير منطقي ، فإذا كان
المخاطب هنا هو الوطن ، فكيف ترسمه على وجه التراب قبل أن تولد؟ بل كيف
استطاعت رسمه بعد الموت؟! . .

ولا يكشف المعنى عن بعض ملامحه إلا إذا فهمنا أشباه الجمل : (عندما كنت طفلة) و(قبل أن أولد) و(بعد أن مت) على المجاز، فمراحل الطفولة، وما قبل الميلاد، والموت، ينبغي أن تفقد الآن معانيها الحرفية، وتصبح المرحلتان الأوليان كناية عن ارتباطها بوطنها وتعلقها به منذ الصغر، وتصبح مرحلة ما بعد الموت كناية عن شدة هذا التعلق واتصاله وخلوده .

(٤) الغموض الناتج عن استعمال رموز غير لغوية، وهو استعمال ذاتي محض، يجعل معنى هذه الرموز مبهماً، ويجعل تفسيرها ضرباً من التكهنات. ومن ذلك الرمز المبهم O في قولها:

«وجدت مكاناً في هذه الدمعة المتحجرة على طرف صحراء . .
الحرف الأبجدي الأول . .

كيف اكتشفت القبلة الأولى؟ ومتى عرف الحب نقاط الفراغ؟
متى غما الابهام وصغر الخنصر؟ متى نحدد عدد العيون . . ؟
زالت قشور الطين، وامتلأت الأنساغ بالروح الخضراء . .
وجدت مكاناً في هذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد . .
المتحورة عن رحم امتلأ بأسماك تبتلعني» (٣٢).

<http://ArchiveBeta.Sakhril.com>

فلا ندري على وجه اليقين ماذا تعني بهذه الـ O المتحدرة من سلالات الجليد، فهل ترمز بها الى عين الماء الصافية (التي ترمز بدورها الى الحياة الهادئة في القدم) في مقابل (الرحم) الذي يرمز إلى بحر مليء بالأسماك (وبالتالي إلى حياة متلاطمة، يأكل القوي فيها الضعيف)؟ . .

وقد ترمز بالعلامة V — في مثل قولها:

«آه . . أيها الوطن المذعور كالطريدة . .

احمل جلدك الملسوع . .

وضع علامة الجذر V — تحت عمودك الفقري . .

الأقنعة بدأت بالتغوط» (٣٣).

فلا ندري كذلك الارتباط الموضوعي الختمي بين علامة الجذر هذه والمعنى . .
أما الغرابة عند (عائشة أرناؤوط)، فهي سمة فنية، لا تكاد تحول دون فهم معانيها
وأفكارها، بل ربما حملت الى التعبير عن تلك المعاني والأفكار جدة وطرافة. ولنجعل
من تشبيهاتها الغربية أمثلة عن ذلك، فمنها (التلاشي كاللاشيء) في قولها:

«أركاديا: الحب والمحبة . .

أركاديا عاقر لكنها ولدت العالم . .

.....

خارقة كأعماق البحر ومتلاشية كاللاشيء» . . (٣٤).

ومنها (داهية كضمير ألكتروني) و(الجليد الأجوف كاللجنة) في قولها:

«حيث يجتمع الماء حول الساق والعنق . .

ندفع ضرائبنا بيدنا اليسرى . .

ونحرق . . وندون تصدعنا بنجاح . .

مقابل الاعداء . .

جليد بحري يتكسر دون تحديد . .

أجوف كاللجنة . .

وداهية كضمير ألكتروني» (٣٥) . .

فالغرابة في مثل هذه التشبيهات يمكن جعلها (غرابة فنية) تعكس سعيًا دؤوبًا
إلى اكتشاف لغة مجازية، توحى بالمعنى ولا تعبر عنه بالمشاع من التشبيهات. ويعتمد
إحاطتها على ما تراه بين المشبه والمشبه به من علاقات جديدة بعيدة.

(سابعاً) تميز المعجم الشعري:

لا شك أن لـ (عائشة أرناؤوط) معجماً شعرياً متميزاً، وإن كنا نرى أن كثيراً
من عناصره تعد امتداداً لما أنجزته القصيدة العربية المعاصرة في تطوير معجمها
التعبيري. فمن أهم سماتها فتح الباب لاستضافة مفردات وتراكيب جديدة لم يألّفها -

أو لم يسترح إليها الشعر التقليدي، كالمفردات ذات الدلالات الفجة المقززة، أو مفردات الجنس الصريحة، أو المصطلحات العلمية البحتة، أو المفردات التي ارتبطت بلغة النثر. . الخ. .

ولعل الجديد الذي قدمته (عائشة أرناؤوط) وأسهمت به في تطوير هذا المعجم هو استعمال المفردات من الأنواع السابقة جميعا بجرأة أشد وحرية أوسع، فلم تجد بأسا من معاملة هذه المفردات معاملتها لسائر المفردات الأخرى في اللغة. وليس هنالك ما يمنع من ذلك على الإطلاق، مادامت تعبر عن تجارب وغايات تعبيرية تقتضيها وتسوجب استخدامها بالتبعية. وتعكس هذه المفردات بالتأكيد ثراء التجربة الفنية في قصيدة النثر واتساعها، وانفتاحها على أغراض مختلفة. .

أما هذه الجرة التي نتحدث عنها، فلعل خير دليل عليها هو تلاحق المفردات من الأنواع السابقة وتكرارها تكرارا ملحوظا جدا في ديوانها معا. . فأنت تجد فيها مفردات مثل: (البغاء) و(المرحاض) و(الدمامل) و(الأورام)، كما تجد مفردات العلوم الطبيعية كـ (الكيمياء) و(الفيزياء) و(الكلس) و(السلالة) و(المبيدات) و(الأكسيد)، ومفردات جغرافية وطبيعية، كـ (الطفح) و(المنحدرات) و(التضاريس) و(الكسوف). . الخ، بل مفردات تجارية كـ (التصدير) و(الاستيراد). . !

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

والحق أن هذه الألفاظ لم تكن عبئا على الخطاب الشعري عند (عائشة أرناؤوط)، فقد ملكتها قويا رمزية وأسلوبية مختلفة، وبالرغم من ذلك، فإن هذه الألفاظ في ذاتها لا تصنع أثرا ادبيا، بل هي تدين - أينما وقعت - إلى الأثر الأدبي ذاته، بما يعرضه من تجربة شعورية ورؤيا ابداعية تستوجب - بالتبعية - تداول هذه الألفاظ وتكرارها. ويصدق هنا رأي ميشونيك H. MESCHONNIC في قوله: «الأثر انما هو الذي يصنع الأسلوب، أما الأسلوب فلا يصنع الأثر»^(٣٦).

وينبغي الآن الإشارة الى ملحوظتين مهمتين:

الأولى هي أن أهمية هذه المفردات لا تبرز من التوالي العددي وارتفاع معدلات

تكرارها فحسب، وإنما تتجلى أساسا من قيمتها الرمزية ودخول بعضها في تراكيب لغوية، مثل:

– (التضاريس الروحية) أو (تضاريس الروح) (٣٧) . .

– (ترمد الروح) (٣٨) . .

– (الزمن المؤكسد) (٣٩) . .

والأخرى أن هذه المفردات قد وسمت معجم (عائشة أرناؤوط) بسمه (المادية) المفرطة، بل انعكست هذه السمة على بعض عباراتها كذلك، كالسطر الثاني من قولها:

«تعلّم الآن كيف تتمم ونحن ننتظر الهاوية . .

وضع على قلبي الحجري قليلا من العزاء . .

باعتنا وفخر وغربة» (٤٠)

وخلاصة القول أن (قصيدة النثر) - كما تبدو عند (عائشة أرناؤوط) - قد شقت للعربية طريقا جديدة للنثر الفني الذي يختلف عن النثر الفني الكلاسيكي في اقترابه الشديد من سمات الشعر وخصائص بنائه اللغوي، كالإيجاء، والتكثيف، والغربة، والاستغراق، والتعبير بالرموز المتقابلة والمتوازية، والرمز، وعناصر المعجم الشعري، والتراكيب الشعرية، وتوجهات الشعر واهتماماته الموضوعية والأيدولوجية الجادة.

إن (قصيدة النثر) ليست - في مفهومنا - لونا من ألوان الشعر، وإنما هي لون من ألوان النثر الفني مهما كان نسيجه شعريا. ولا أرى - كما يثبت (الوطن المحرم) لـ (عائشة أرناؤوط) بديوانيه ما يراه الأستاذ الدكتور إبراهيم حمادة، من أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو «محدودية الموضوعات التي يمكن أن تتناولها» (٤١). فإن هذا الكتاب - بديوانيه - ينفي هذا الحكم وينقضه؛ لتعدد موضوعاته واختلافها بين ذاتية داخلية وموضوعية خارجية. وإنما الذي أراه - من تأمل هذا العمل - أن أبرز عيوب (قصيدة النثر) هو عجزها عن توفير قدر أدنى من التوصيل والافهام في حالات غير

قليلة. ويبدو لي أن الاحساس بخلو (قصيدة النثر) من موسيقى الشعر قد جعل أصحاب هذا الفن يبالغون في الاثقال على أنفسهم وعلى اللغة بما لها من طاقات تعبيرية وامكانيات أسلوبية، وجعلوا ذلك تعويضا عن فقدان العنصر الموسيقي، فكانت كثير من أعمالهم كالمترجمات الغامضة، بل أشد غموضا، وكانت لغتهم كالشفرة، بل أشبه بميتافيزيقا اللغة.

هوامش :

- (١) الوطن المحرم (الديوان الأول = د ١)، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة، (١٩٨٧) ص ٥٥.
- (٢) الوطن المحرم، د ١، ص ٦٨.
- (٣) نفسه، د ١، ص ٦١.
- (٤) نفسه، د ٢، ص ١٧٩.
- (٥) نفسه، د ٢، ص ٨٣.
- (٦) نفسه، د ٢، ص ١٩٦.
- (٧) نفسه، د ١، ص ٣٩.
- (٨) نفسه، د ٢، ص ١٤٨.
- (٩) نفسه، د ٢، ص ١٠١.
- (١٠) نفسه، د ٢، ص ١٥٠.
- (١١) نفسه، د ١، ص ٣٠.
- (١٢) نفسه، د ٢، ص ١٩٤.
- (١٣) نفسه، د ٢، ص ١٤٨.
- (١٤) نفسه، د ١، ص ٢٧.
- (١٥) نفسه، د ٢، ص ٩٣.
- (١٦) نفسه، د ٢، ص ١٣٧.
- (١٧) نفسه، د ١، ص ٦١.
- (١٨) نفسه، د ١، ص ٢٨.
- (١٩) نفسه، د ٢، ص ١٩٥.
- (٢٠) نفسه، د ٢، ص ١٧٣.
- (٢١) نفسه، د ٢، ص ١٧٣.
- (٢٢) نفسه، د ٢، ص ١٢٩.
- (٢٣) نفسه، د ٢، ص ٩٤.
- (٢٤) نفسه، د ١، ص ٢٧.

- (٢٥) نفسه، ١د، ص٤٧ .
- (٢٦) نفسه، ٢د، ص١٦٥ .
- (٢٧) نفسه، ٢د، ص١٥٥ .
- (٢٨) انظر: Empson, W., *Seven Types of Ambiguity*, Penguin Books, Britain (1961) p.1.
- (٢٩) الوطن المحرم، ١د، ص٦٣ .
- (٣٠) نفسه، ١د، ١٩ - ٢٠ .
- (٣١) نفسه، ٢د، ص١١٤ .
- (٣٢) نفسه، ١د، ص٢٣ .
- (٣٣) نفسه، ١د، ص٤٤ .
- (٣٤) نفسه، ٢د، ص١٦٩ .
- (٣٥) نفسه، ٢د، ص١٨٩ .
- (٣٦) نقلا عن: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تأليف: جان لوي كابانس، ترجمة: الدكتور/ فهد عكام، دار الفكر، ط١، دمشق (١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م)، ص١١١ والنص في كتابه: Mes- chonnic, H., *Pour la Poétique*, I. Gallimard, Paris (1970), p.20.
- (٣٧) الوطن المحرم، ١د، ص٢٦ - ٢د، ص٩٣ .
- (٣٨) نفسه، ١د، ص٣٨ .
- (٣٩) نفسه، ١د، ص٥٩ .
- (٤٠) نفسه، ٢د، ص١٧١ .
- (٤١) انظر مقالته الافتتاحية لمجلة القاهرة، العدد ٧٣ (١٩ ذو القعدة ١٤٠٧ هـ) - (١٥ يوليو ١٩٨٧ م)، ص١ .



مواجهة صريحة مع

الذكور وليس عورتهم

أجبرى المواجهة
محمّد كشكيل

□ هناك فجوة أدبية، سببها أن هناك قديما يتوارى، وجديدا لم يولد بعد!

□ كان عندنا في الماضي حلم كبير. . أو وهم كبير. . أما الآن فنحن نعيش بغير بوصلة، وفقدنا القدرة على الحلم!

قال لي ولم نكد نبدأ الحديث: لقد سبق وأعلنت انني من أشباح الماضي ولم يعد لي هناك دور، لكن يوسف ادريس غضب من هذا الكلام. . كان يحاول التملص من اجراء المواجهة، قلت له: ونحن أيضاً من أشباح المستقبل، فليكن الحوار اذن بين أشباح. ابتسم د. لويس عوض وأوضح: إننا لا نقوم بأي دور وحتى إذا حاولنا فإننا نمنع من القيام به.

قلت له: وحول هذا الدور سيكون لنا معك تلك المواجهة التي أرجو أن تكون صريحة ويستفيد منها كل الأطراف.

أشباح الماضي والمستقبل !

● أولا . . لقد قمت بتأليف كتب هامة تؤرخ فيها لتطور الفكر المصري الحديث - وبالنسبة لما نحن فيه الآن فما موقع تلك الفترة التي نعيشها من هذا التطور، وما هي أهم المشكلات التي تفرض نفسها حول حركة الثقافة المعاصرة . . ؟

— يخيّل إليّ أن أهم قضية تفرض نفسها الآن وفي معظم المجالات أن هناك قديما يتوارى، وجديدا لم يولد حتى الآن - فكانت هذه الفجوة، والتي لا يريد البعض أن يعترف بها، وأحسبني متأكدا أنها موجودة بالفعل، وذلك أمر بدهي، فحركة الثقافة والفكر والأدب لا تتم بمثل هذا الشكل «الميكانيكي» من التعاقب الرتيب للمدارس والأجيال، دائما هناك فجوة قبل تكوين أو تخلق المدرسة الجديدة، فالأمر كما ترى ليس أمر وراثته - جيل يأتي ليرث الجيل الذي قبله - فليس هناك أحد يرث أحدا، ودائما كل جيل له مشكلاته ورؤيته المختلفة والمخالفة، ولعلك تدرك أنني حينها قلت بأننا جيل من أشباح الماضي إنما كنت أعني بأنه لم يعد لدينا جديد نقدمه - وفي كل أنحاء العالم دائما ما تحدث مثل هذه الفجوة بين كل إنجاز وإنجاز آخر أو بين كل جيل وجيل آخر، وبين كل مدرسة ومدرسة أخرى، والأمر لا يمكن أن يتم بمثل هذا التعاقب الآلي الذي لا تجده إلا عندنا - على أنه يمكن أن تكون هناك إرهابات لهذا الجديد الذي يتخلق، لكن لا تتحول هذه الإرهابات إلى مدرسة خلق ونقد بالمعنى الحقيقي إلا بعد أن تكتمل، مثلها في ذلك مثل الجنين الذي يحتاج إلى فترة معينة، لكي يتم تكوينه وإلا فإنه يولد مشوها، مبتسرا، وأنا اعتقد أن الأمر ليس قاصرا على الثقافة بشكل خاص، إنما يمتد إلى مختلف العلوم الأخرى من سياسة واجتماع واقتصاد . . الخ .

أما بالنسبة للفترة التي نحيها الآن، فأنا أعتقد بأننا نسير بدون بوصلة، وبالرغم من المحاولات المبذولة في تنمية الصناعة والإنتاج . . الخ إلا أنه لا توجد توجهات عريضة مثلما كان في الماضي .

● أي ماضٍ تقصد؟!

— أقول لك أنه حتى في أيام الأربعينات كانت هناك آمال وتوجهات عريضة، أنظر مثلاً إلى المسألة الطبقية، فمنذ قيام الثورة أصبحت هذه المسألة وكأنه لا وجود لها على الإطلاق، فتواترت تماماً، وحل محلها ما يمكن أن تسميه «بالمسألة القومية»، ونحن الآن نحاول أن «نرتق» المسألة القومية، ومعنى هذا إننا - حتى الآن - لم نجد بعد الصيغة الملائمة لرؤية قومية واضحة المعالم والأهداف، وإذا كنت أحكم الآن على الأمور بالحق والخطأ، أو بالصواب والضلال، فأنا أرى أن دعوة عبد الناصر كانت تمتلك توجهات معينة، ورؤية واضحة المعالم، من الممكن أن تكون هذه التوجهات وتلك الرؤى قائمة على وهم، لكن هذا لا يمنع من أنها كانت موجودة - وكان هناك أيضاً ما يمكن تسميته بالحلم الكبير، أما الآن فنحن نعيش بغير بوصلة، كما أننا فقدنا القدرة على الحلم.



● وما تأثير هذا الغياب أو الافتقاد للحلم على حياتنا الفكرية والإبداعية الآن؟

— النتيجة واضحة، فمعظم المثقفين والمبدعين وكتاب القصة والرواية الجدد ليس لديهم رؤية يتميزون بها، وذلك ربما نتيجة لغياب مثل هذا الحلم أو الوهم - بالنسبة لنا في الأربعينات مثلاً كنا غمتلك مثل هذا الحلم أو الوهم، فكان أغلب المثقفين يدركون انتهاءاتهم وتوجهاتهم، فالبعض منهم كان ينتمي لليسار أو يعمل على مغاللتهم، والبعض الآخر كانت له انتهاءاته الأخرى أو حتى له أفكاره على مستوى السياسة الرسمية للدولة، فكنت تجد شخصاً مثل «صلاح الدين» الذي كان يرأس وزارة الخارجية في حكومة الوفد أثناء «النحاس» يرفض أن تدخل مصر حرباً ضد كوريا، فيؤسس بذلك مبدأ «عدم الانحياز» حتى قبل أن تتبناه الثورة، وفي أثناء حكم «ايزنهاور» فإن معظم الدول اشتركت في هذه الحرب لوقف المد الشيوعي، لكن مصر - ضمن بلاد قليلة أو لعلها الدولة الوحيدة في دول العالم الثالث - رفضت

الاشترك في مثل هذه الحروب، وهذا أيضا يوضح أن مصر كان لديها على الأقل «رؤية واضحة» لما يحدث حولها من تفاعلات، وكانت في ذلك تتجه حثيثا إلى امتلاك إرادتها الخاصة.

● هذا بالنسبة للأربعينات، لكن كان هناك أيضا ازدهار في فترة الستينات، أعقبه حالة من الانحسار في فترة السبعينات، فهل نظرية «الوهم» هذه كافية لتبرير حالات الازدهار والانحسار في فترات متقاربة؟

— لقد حدث فعلا نوع من الازدهار في فترة الستينات، فإذا نظرنا إلى جزئية صغيرة مثل «وزارة الثقافة» فسوف نرى أن هناك آمالا كانت تعلق على ما يمكن أن تقوم به من دور - فحدث نوع من الانتعاش الفكري فتبنت الدولة توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف ادريس ولويس عوض وغيرهم، ولأن هذا الازدهار كان مبنيًا على أساس توجهات معينة، فقد ازدهرت أنشطة فنية أخرى مثل «الموسيقى» و«الباليه»، وكان الكثير من المثقفين يؤمن بأن الدولة تقوم بعمل إيجابي حينما أنشأت «مدرسة الباليه» و«الكونسيرفتوار»، و«المسارح» الخ، وكانت هناك حركة متوازية تمثلت في تبني الصحافة لنماذج الأدب الرفيع، وتأازرت جهود الأجهزة المختلفة لوزارة الثقافة في تبني مثل هذه السياسات.

أما بالنسبة لما تم بعد ذلك فقد كان نتيجة حتمية ليس بسبب هزيمة عام ١٩٦٧ وحدها - فحجمها وأبعادها معروفة للجميع، لكن الصحيح أن هناك العديد من الأسباب هو الذي قاد إلى مثل هذه الهزيمة ذلك أن الثورة نفسها لم تكن تعرف ماذا تريد، وكانت تجمع مختلف النقااض في داخلها، وأنا في كتابي «أقنعة الناصرية السبعة» صورت مصر في عصر الثورة بأنها مثل العرببة التي يجرها جوادان يتجهان في اتجاهين متضادين طول الوقت، فكان التمزق، الذي جاء نتيجة للصيغة التي ابتكرها عبد الناصر والتي مؤداها: أن الكلمة لليسار والسلطة لليمين، فأنت تقرأ الصحافة فتجد أشياء جميلة، وتقرأ الكتب فتجد هناك نظريات وتبشيراُ بعالم جديد . الخ، أما إذا نظرت إلى السلطة فسوف تجد انها هي التي قادتنا إلى هزيمة ٥ يونيو

١٩٦٧ - وكانت سلسلة الكوارث والانهيارات، ففي جميع الأنشطة الثقافية التي سبق وتحدثت عنها ماذا يمكن أن تجد، «فأميرة كامل» التي تخرجت منذ عام ١٩٥٠ لا نكاد نجد لها بديلا، وكذلك «فيوليت مقار» وحقيقة الأمر أنه لم يكن هناك «قطع غيار» لما نفقده، وحتى بالنسبة للمسرح، فإننا نجد أن المخرجين الكبار قد اتجهوا - بسبب من الأزمة الاقتصادية - إلى القطاع الخاص، وبينما كانوا في وقت من الأوقات يقدمون مسرحيات لبريخت وشكسبير وأسخيلوس، وسارتر، نجدهم الآن يقدمون «ربا وسكينة» و«القشاش» و«كعبلون» و«شاهد ماشافش حاجة» إلى آخر مثل هذا النوع من المسرحيات الذي لا يهدف إلا إلى التسلية والتسلية فقط؟!

أثر الهزيمة

● لم نتحدث بشكل كاف عن أثر هزيمة ١٩٦٧ على حركة الابداع، فحتى بالنسبة لكاتب تقليدي مثل «نجيب محفوظ» كان هناك تحول في الرؤية وأساليب الأداء، وقد ظهر ذلك واضحا في «تحت المظلة».

— هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ كان غريبا ومؤقتا، ولم يستمر بعد مجموعته «تحت المظلة» إلا في حوالي عشر قصص كان قد أعطاها لنا في الأهرام (كان نجيب محفوظ جالسا يتابع الحوار باهتمام، وحينما سمع اسمه يردد التفت ناحيتنا ونظر إلى د. لويس عوض مستفسرا حيث دار بينه وبين الدكتور لويس عوض هذا النقاش القصير:

- د. لويس عوض: كنت قد أعطيتنا عشر قصص ورفض «هيكل» أن ينشرها.

- نجيب محفوظ: كان هذا بعد النكسة على ما أظن؟

- د. لويس عوض: نعم، لأن «هيكل» أحس أن في هذه القصص شيئا غير مريح، فذهبت أنت ونشرتهم في دار الهلال.

- نجيب محفوظ: نعم كان وقتها رجاء النقاش ونشرت منهم قصتين أو ثلاث.

- د. لويس عوض: لقد غضبت جداً، وذهبت بنفسى إلى هيكل، وقلت له كيف ونجيب محفوظ كاتب الأهرام الأول يصبح مضطراً إلى أن ينشر قصته في الخارج، وطلبت من «هيكل» وقتها أن يسلمنى القصص وأخبرته بأننى سوف أنشرها على مسئوليتى.

- نجيب محفوظ: وماذا قال لك؟

- د. لويس عوض: كان يضعها في درجه، أخرجها وقال لي: تقرأها جيداً قبل نشرها، وقرأتها ولم أجد بها أي شيء يدعو...
- نجيب محفوظ: (مقاطعاً): يدعو للتخوف.

- د. لويس عوض: للتخوف الكبير، فقد كان بهاشيء، لكنه لا يدعو إلى عدم النشر، وكانت النتيجة أنني حينما نشرت منهم قصتين قام هيكل مرة أخرى بسحب الباقي منى - ذلك أن السياسيين كانوا يلحون عليه بالسؤال: ماذا يقصد نجيب محفوظ بهذا الذي يكتبه.

- نجيب محفوظ: وحتى في أيام «بهاء الدين» فإنه لم يوافق على نشر رواية لي بالأهرام، وسعى لنشرها بمجلة اسمها «الشباب» كان يرأس تحريرها «أحمد كمال أبو المجد» لأن أحداً في تلك المجلة لم يكن ليشعر بها.
- لويس عوض: يكفي أن تعرف أنه في سنة ١٩٧٠ وحدها تم مصادرة أكثر من سبع مسرحيات دفعة واحدة وروايتين، ومن هذه المسرحيات ثلاث «لسعد الدين وهبة».

«لأهمية هذا الحوار القصير بين د. لويس عوض، ونجيب محفوظ في القاء الضوء على ملامح فترة معينة من تاريخنا فقد أوردنا نصه كاملاً».

سبل جديدة

● ألم تفتح تلك الطرائق المختلفة في الكتابة، والتي لم ينبج منها حتى نجيب محفوظ - في تحت المظلة - السبل للأجيال الجديدة في التجريب، وابتداع أساليب جديدة تستوعب تلك التحولات التي حدثت على أرض الواقع؟

— بالنسبة للأجيال الجديدة فقد كان الموقف أكبر منهم جميعاً - وهم بالطبع لم يدركوا هذا - وأنا آسف لأن أقول هذا الكلام، كان الموقف بالنسبة لهم أكثر من أن يتم استيعابه، بل وأقول أيضاً ان الموقف كان أكبر من طاقتنا نحن، إضافة إلى طابع العجلة والتسرع التي تتميز بها الكتابات الجديدة، ففي الأربعينات نضج جيلنا على نار هادئة، لقد كنا نمكث أكثر من أربع سنوات لكي نكتب عملاً واحداً، وكان هناك أساتذة يشرفون بشكل مباشر على ما نقدمه، ومع ذلك فإننا نشعر بأننا عاجزون، لانستطيع تقديم صيغة جديدة وحتى إذا ما قدمناها فلا أحد سوف يستمع إلينا مثلاً حدث بالنسبة لي شخصياً حينما تحدثت عن قضايا مثل قضايا التعليم . . لقد قدمت احصائيات وجئت بنماذج وأمثلة، فالانجليز تعدادهم خمسين مليوناً وهو رقم يقترب من عدد السكان عندنا، وعلى الرغم من ذلك فإن التعليم العام يستوعب عشرة ملايين ونصف بدءاً من سن ٥ حتى ١٦ سنة بنسبة تصل إلى مائة بالمائة، أما عندنا فالنسبة لا تتجاوز الرقم ٤٠٪، ولا يزال هناك أكثر من ستين بالمائة من المصريين لا يدخلون المدارس، أو يتهربون من التعليم، فلا يقربونه أصلاً .

● سوف نحاول أن نناقش هذا الموضوع باستفاضة في «قضايا التعليم» لكن - في هذا الصدد - نود أن نعرف من هو المسئول عن مثل هذه الكارثة القومية؟

— أنا أعتقد أن التكوين الطبقي في مصر هو المسئول عن هذه النسبة من الأمية واستمرارها بمثل هذا المعدل، وحتى بالنسبة لفترة عبد الناصر فإن نسبة الأمية قد زادت عن ٧٠٪، وهذه النسبة كانت ثابتة منذ عهد فاروق مثلاً . . ولم تتحرك بعد ذلك سوى بقدر يسير جداً!!

جيل بلا أحلام

● عودة أخرى إلى قضايا الابداع والأجيال الجديدة، لقد وصفت هذا الجيل بأنه «جيل متعجل» لم ينضج بما فيه الكفاية، وأن جديد الابداع لم يظهر بعد وأن هناك فقراً فيما يتعلق بتتاجاتهم، بماذا تفسر سبب ذلك؟ وما هو الفارق بين الجيل الذي

تتضمن إليه والجيل أو الأجيال الحالية؟

— إن المشكلة الأساسية التي تواجه الجيل الحالي ولم تكن تواجهها، هي أنه جيل بلا أحلام فأنا لا أعرف بماذا سوف تحييني إذا ما سألتك عن أحلامك؟ لكنك إذا سألتني مثل هذا السؤال سنة ١٩٤٥ كنت أعرف بالتأكد، وكنت سأقول لك عن طبيعة هذه الأحلام، فقد كان لدينا تصور لمستقبل مصر - أما الآن انظر معي حجم اليأس، وكم من شباب «عمرطون» أنفسهم في مطاعم أوروبا، يشتغلون في أي شيء. مع أنهم في معظمهم من خريجي الجامعات ويحملون أعلى المؤهلات، فلماذا يفعلون ذلك - إنه اليأس، والاحساس بغياب الدور وافتقاد الهدف، وعدم القدرة على أحداث أي تغير.

● لقد سبق وتحدثنا عن التجربة العبية لنجيب محفوظ في (تحت المظلة) وارتباطها بظروف النكسة، فالي أي حد ترى أهمية التجريب وقيمه ودوره في اكتشاف مناطق جديدة، ومتى يصبح هذا التجريب عبثاً على العملية الإبداعية؟

— بالنسبة لتجربة نجيب محفوظ في (تحت المظلة) فقد رسم بها طريقاً، فعلى الرغم من كونه روائياً كلاسيكياً إلا أنه لم يتقبل، وبدأ في عمل التجارب التي تحدثنا عنها، لكنه ووجه بعملية منع وحصار وقهر وهو لم يزل بعد في البداية، فنكص وعاد إلى طريقته التقليدية في التأليف وكتب «الكرنك» وما تلا ذلك من أعمال، أما عن جدوى التجريب وأهميته، فأقول إن حق التجريب مكفول، وهو من الحقوق الأولية للمبدع لكن هناك بعض التجارب تعطي نتائج وخيمة، عندئذ لا يصبح هذا التجريب ضرورة ولا يجب التمسك به، فهناك مثلاً من يحاولون - في تجاربهم - استلهام التراث، وتكون النتائج ذات قيمة مثل «الفريد فرج» و«يسري الجندي» في المسرح، وبالنسبة للقصة والرواية، هناك من يحاولون الاستفادة من «ابن عربي» لكنني أعرف أنهم لم يفهموا صفحة واحدة مما كتبه هذا الرجل. . . ولقد أعطى القدماء وصفاً دقيقاً للتجريب، فأسموه بالاجتهاد، والتجريب بهذا المعنى الذي أورده القدماء يعتبر قيمة أدبية وفي صالح العمل الفني.

أدونيس ومطر

● لكن إذا ما نظرنا إلى التجريب في الشعر مثلاً، فسوف نجد هناك تجربة «أدونيس» التي اعتبرتها حالة خاصة، وفي الناحية الأخرى سنجد تجربة هامة ومختلفة يطرحها «عفيفي مطر» فما الفرق بينهما؟

— بالنسبة لتجربة شاعر مثل «عفيفي مطر» الذي كتبت عنه مقالين، فأنا اعترف بأنني أجد صعوبة في فهمه، لكن هذا لا يمنع من كونه شاعراً متميزاً وجيداً، وأنا معه في عملية التجريب المستمر، ولا اعتقد أيضاً بأن هناك شيئاً يلزمني بقبول النتائج، لكن في نفس الوقت لا بد أن أقف باحترام أمام جهوده وإزاء حقه في التجريب، وأود هنا أن أقول بأنني لا انتمي إلى تلك المدرسة التي يطرحها «عفيفي مطر» وغيره من الشعراء ومن يدفع فيها بالرمزية إلى درجة السريالية، لكنني أعود فأدافع عن حقه في البحث عن وسائله الخاصة، فهذا من صميم حقه.

● وبالنسبة لشاعر مثل «أدونيس» فسوف نجد أن تجربته قد امتدت بظلالها لتشمل الأجيال الجديدة من الشعراء، فازداد لديهم ميل إلى الغموض والتعتيم وطمس ملامح الصورة، واستخدام العلاقات البالغة التركيب. الخ فما هو تقييمك الفني لمثل هذه التجارب؟

— ألا ترى معي أن هذا يفسر لك ما أنتجته الآثار السلبية للهزيمة، ذلك أن الجيل الجديد قد رأى الموقف بكامله يتسم بلا معقولية وصلت إلى درجة دعتة يتخلى

□ أنا مسؤول عن انتاج جيلي ولست مطالباً بأن أكون الأب الروحي لكل الأجيال.

□ ان «البنويين» ماركسيون هاربون ؟!

عن كل منطق مألوف، فاتجه إلى الذات محاولاً تجربة أشكال خاصة شبيهة بتلك التي حاول «نجيب محفوظ» عملها بعد هزيمة ١٩٦٧ مباشرة - أما بالنسبة لشاعر مثل «أدونيس» فإن الأمر يختلف، ذلك أن محاولات التجريب عنده سابقة، وتنتمي إلى زمن أبعد نسبياً.

● بالنسبة لردود أفعال الهزيمة وأثرها على ابداع الشعراء فسوف نجد في «أمل دنقل» حالة مختلفة، عن غيره من الشعراء الذين جاءوا بعده؟

- ذلك لأن «أمل دنقل» كانت لديه فكرة ايجابية عن ماهية التجريب ودوافعه، وقد كنت أسميه «كبير شعراء الرفض» لأنه في كل الحالات فقد كان «أمل دنقل» رافضاً لفكرة الهزيمة - أما بالنسبة لهؤلاء الشعراء الذين تحدث عنهم فقد تم اختراقهم، مما أدى بهم إلى مثل هذه التجارب الغريبة.

● إذن بعد هذا كله - ومن خلال متابعتك لما يصدر الآن من كتابات، فما الذي تأخذه على الحركة الإبداعية في الوقت الحاضر؟

ARCHIVE
تشريح العواطف الفردية

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ما آخذه على الحركة الإبداعية الآن: أنها بدلاً من التعبير عن المجتمع والإنسان، فإنها تتجه إلى تشريح العواطف والمشاعر الفردية.

● نريد مثالا على مثل هذه الكتابة؟

- هناك «بهاء طاهر» الذي يعتبر إمام هذه المدرسة وهناك «إبراهيم أصلان» أيضاً، وكان من نتيجة الاهتمام بتشريح العواطف الفردية هذه أن تم الابتعاد عن فكرة الربط بين الأدب والمجتمع أو الأدب والإنسان، أو ما يسميه «مارلو» بالوضع الإنساني، وليس من الضروري هنا أن تكتب عن الفقراء فقط، لكن تكتب عن مأساة الإنسان، وبوجه عام فانتقادي لهم مبني على أساس أن هؤلاء المبدعين في كتاباتهم وإبداعاتهم يصرون على أن يقولوا لنا «مَنْ هم» ويطرحون مشاكلهم الخاصة

جداً، وأنا للأسف الشديد - فاطر إزاء هذا النوع من الكتابات الذي يمكن أن يستهلك في «قعدات خاصة»، واحبذ نوع الكتابات الذي يعبر عن مأساة «الوضع البشري» أو تلك التي تستهدف تحولات تاريخية متعاقبة .

● أحب أن أوضح لسيادتكم وحتى بالنسبة لهذه الأسماء التي ذكرتها مثل «أصلان» و«بهاء طاهر» فإن معظم أعمالهم قد ناقشت مثل هذه التحولات وتحدثت عن مأساة الإنسان المعاصر «فمالك الحزين» تطرح مثل هذا التصور، وكذلك «شرق النخيل» لبهاء طاهر، وكلتا الروايتين تتعرضان لفترات التحولات الهامة في السبعينات، والمظاهرات الشعبية الصاخبة . . الخ .

— أعرف ذلك، وعفيفي مطر كتب أيضاً عن تلك المظاهرات سنة ١٩٦٨ في قصيدة له بديوان النهر يلبس الأقنعة، واعتقد ان اسمها «قبة الجامعة»، كما يمكن أن تلمح مثل هذه التحولات عند «جمال الغيطاني» إلى حد ما .

«القطيعة» والجديد

● حول فكرة «القطيعة» بين الأشكال الجديدة والتقاليد هل هي ضرورية ولازمة لتطوير حركة الأدب وخلق اتجاهات جديدة ؟

— أعتقد أن هذا أمر لازم وضروري ففي كثير من الأحوال تكون الحركات الأدبية بمثابة فعل ورد فعل، مثلما فعل جماعة «الرومانسيين» في الشعر، فهم لم يقلدوا شوقي وحافظ، بل كانت ثورتهم عليهم ثورة كاملة، وكان رفضهم رفضاً تاماً لكل الأشكال والقوالب الكلاسيكية السابقة وعادوا إلى الموشحات الأندلسية في محاولة لاستحداث أشكال جديدة مثل «المربعات والمخمسات» الخ .

● لكن هذا التجديد كان محدوداً لوقوعه تحت شروط وحدة التفعيلة، وفي هذا الإطار يمكن اعتبار الثورة الحقيقية هي تلك التي تمت على يد شعراء مثل «نازك الملائكة» و«صلاح عبدالصبور» ؟

— نعم، فالرومانسيون بالطبع لم يتجاوزوا مدرسة الأندلس في العروض، لكن هذا لا

يقلل من قيمة ما جاءوا به ، وأنهم بهذا قد مهدوا للانتقالة التالية التي حدثت بعد ذلك .

● إذن فأنت ترى أن أي جديد لا يمكن له أن يأتي إلا من خلال ثورة على التقاليد الأدبية السابقة ؟

— بالطبع ، هذا مؤكد ، فالجيل الجديد يجب أن يتجاوز الجيل القديم ، وهذا التجاوز لا يتأتى إلا من خلال « ثورة أدبية شاملة » لكن بالنسبة لواقعنا الأدبي ، فأنا أرى أن هناك نوعاً من « التدليس » إذ لا تتم مواجهة حقيقية بين الجديد والقديم ، والكل يحاول أن يأخذ « البركة » من الآباء « نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم » لذلك فإن التجديد عندنا يأخذ صورة « الاستكمال » جيل يأتي ليستكمل ما كان قد بدأه جيل سابق وهكذا . . . وبدلاً من الثورة والتمرد على الأشكال القديمة ، نجد أدباءنا - يعكسون - نوعاً من التملق الزائف والتعلق بأردية القديم ، والحركات الأدبية لا تتم عن طريق مثل هذا التدليس ، بل عن طريق الثورة والتمرد بل والجموح والشطط ، وهذا ليس موجوداً عندنا .

● ألم تكن ثورة الشعر الحديث على يد « نازك » وصلاح عبدالصبور ، ثم بعد ذلك « حجازي » و« دنقل » وعفيفي مطر ، من قبيل الثورة الحقيقية على المضامين والرؤى والأشكال القديمة ؟

— لقد كانت فعلاً ثورة ، لكنهم لم يعلنوا ذلك ، واعترف بعضهم بأنه ما جاء إلا ليستكمل ما كان شوقي قد بدأه ، لكنني أعلنت غير ذلك تماماً في مقدمتي « لبلوتولاند » وتحملت التبعة نيابة عنهم ، وعادة ما تكون محاولات شراء الآباء بتملقهم ، مكلفة وغالية ، لأن ذلك يساهم في وضع قيود جديدة إلى جانب القيود الموجودة أصلاً والتي تحد من حرية المبدع أو الفنان ، وتكون النتيجة أن الفنان عندنا لا يستطيع أن « يشطح » بالدرجة الكافية .

الأجيال الجديدة والنقد

● من الملاحظ أنكم توقفتُم في متابعتكم النقدية عند النماذج الفنية التي طرحها نجيب

محفوظ ، ويوسف إدريس ، ولم يكن هناك نقد حقيقي لابتداعات الأجيال الجديدة !!! ؟

— أنا لست مطالباً بأن أكون الأب الروحي لكل الأجيال الأدبية - هذا صعب - ثم أنا مسئول عن انتاج جيلي ، ومع ذلك فقد كتبت عن معظم مبدعي الستينيات مثل «صلاح عبدالصبور» و«حجازي» و«الفريد فرج» و«سعد الدين وهبة» و«يوسف إدريس» وكل كتاب المسرح ، ولا أستطيع أن أكون مسئولاً عن متابعة كل الذين جاءوا بعد ذلك ، والمفروض أن يتابع ذلك نقاد آخرون ، وعندنا منهم عدد كاف ومؤهل عليهم أن يكملوا الرسالة أمثال صبري حافظ ، فاروق عبدالقادر ، غالي شكري وعبدالرحمن أبو عوف . . . وآخرين .

● بالنسبة لأجيال النقاد الذين جاءوا بعدكم ، لماذا لم يحدث تواصل بين ما أنجزه «محمد مندور» وبين ما قمتم أنتم بتقديمه ، بحيث لا نرى جذور هؤلاء النقاد فيما قمتم بتأصيله في الأربعينيات ؟

— هذا غير صحيح ، وأعتقد أن هذا لم يحدث إلا في فترة «السادات» ورأيي أنه قبل هذه الفترة كانت مدرسة «مندور» لاتزال حية ، أمّا بالنسبة لي شخصياً ، فقد وضعت المبادئ والأسس النظرية لما يسمى «بالمناهج التاريخية في النقد» وذلك قبل الثورة ، وكان عملي بعد ذلك هو مجرد عملية تطبيق لما يسمونه «الأدب والمجتمع» أو الأدب في سبيل الحياة أي : قراءة العلاقة بين البيئة والأدب .

النقد التطبيقي

● نريد التعرف على أهم تلك الكتب التي وضعتم فيها مبادئ هذا المنهج التاريخي في النقد ؟

— يمكنك أن تجد ذلك في كتب عديدة منها «في الأدب الانجليزي» «برومثيوس طليقاً» و«فن الشعر لهوراس» وفي مقدّمة «بلوتولاند» وغيرها من الأعمال والمؤلفات الأخرى ، وقد كانت أصول هذه النظرية قد وضعت قبل الثورة ، وبعد ذلك كان الأمر مجرد تطبيقات نقدية على هذه النظرية .

□ بدلا من الاتجاه للتعبير عن المجتمع والانسان، فإن بعض الكتاب يلجأون إلى تشريح العواطف والمشاعر الفردية.

□ الحركات الأدبية الجديدة لا تنشأ عن التعلق بأردية القديم، بل عن طريق الثورة والتمرد والجموح.

● حدث بعد ذلك تطوّر هائل في مناهج النقد الأدبي الحديث، فظهرت الأسلوبية والبنوية وغير ذلك، فما رأيك في تلك المحاولات التي استخدمت مثل هذه المناهج في تفسير نصوص أدبنا الحديث ؟

— رأيي أن «البنوية» كما أقرأها في الكتب الفرنسية أشد وضوحاً من تلك التي أقرأها بأقلام الكتّاب العرب، ولا أدري السبب في هذا القصور، وهل هو مني أم منهم، لكن على وجه العموم فأنا أعتقد أنه بالنسبة للنقاد - إذا ما كانت الفكرة واضحة في ذهنه - فإنه يستطيع أن ينقلها إلى القارئ بوضوح، أما إذا لم يفهمها القارئ، فأعتقد أيضاً أن الفكرة تكون غير واضحة عند الكاتب، أما بالنسبة للبنوية - كنظرية نقدية - فأنا أعتقد أن كل من أراد أن يهرب من الماركسية، فإنه يتجه إلى فلسفة مختلفة، أحياناً تكون «الوجودية» وفي أحيان أخرى «البنوية» في محاولة لبناء «عمارة فكرية» تشغله عن التفكير في أساسيات الثقافة والحياة والأدب والفكر . . . وأنا أرى أنه كما كانت «الوجودية» بديلاً للماركسية بعد الحرب العالمية الثانية، فإن «البنوية» كانت هي البديل «للماركسية» في العقد الأخير، كما أنني أرى أيضاً - وفقاً لهذا المعنى - أن «البنويين» ماركسيون هاربون . . . وهم نقاد لا يريدون أن يتحملوا مسئوليتهم الأدبية .